

جان پول سارتر

ما الأدب؟



ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد غنيمي هلال

- ما الكتابة؟
- لماذا نكتب؟
- لمن نكتب؟
- موقف الكاتب
- في العصر الحديث

ما الأدب؟

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد غنيمي هلال

ليسانس ودكتوراه الدولة في الأدب المقارن من السوربون
أستاذ مساعد بجامعة القاهرة

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد بالقاهرة

١٩٦١

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتي من بعثتي الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصاً في مجال النقد الأدبي ، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف ، وهو الذي يكثر التجنى عليه والخلط في فهمه حتى بين جمهور المتخصصين في النقد الأدبي . وأدب الالتزام ، على نحو ما يشرحه المؤلف في هذا الكتاب ، يمثل — في أسسه العامة — الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوربا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد انفرد بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية ، على نحو لم يجاره فيه أحد ممن أقرأوا مسئولية النثر وحرية معاً ، وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

وكانت ترجمتي لهذا الكتاب جزءاً من مشروع كبير أردت القيام به ، وهو ترجمة النصوص الخاصة باتجاهات النقد العالمية ، والمذاهب الأدبية .

وحين فرغت من ترجمة هذا الكتاب ، تبين لي أن من الضروري أن أعلق عليه بشروح كانت تتطلب مني وقتاً لم تقمه لي أعمال كثيرة ، فأجلت نشره حتى استطعت أن أتم هذه الشروح في فترات متباعدة على حسب ما تيسر لي .

ويتضح مما ذكرت أنني لا ألتزم بمذهب أدبي أو فلسفي ، وجودي أو غير وجودي . أو كما جدّ دارس في الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية ، كان لابد أن ينتمى إلى الاتجاهات التي يجلوها

والمذاهب التي يدرسها والحقائق التي يحرص على تعرفها ؟ أو يتحتم على من يحرص على معرفة مذهب أو جلالة للناس أن ينحصر في نطاقه ، كي ينظر إليه من داخله ، ويصدر عليه أحكاماً ذاتية ؟ ولو كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب . وإذن ، يستبهم معنى المذاهب كلها ، لأن كلاً منها سيظل حائراً بين معسكرين من الدارسين الذاتيين : مؤيدين أو معارضين . وهذا مزعم واضح البطلان ، ما كان لنا أن ننبه عليه ، لولا أنه يتردد على ألسنة الدخلاء على الثقافة ، وعلى النقد الأدبي ، ممن هم في واقع الأمر آفة الدراسة الجادة . ولكنه مزعم له خطورته البالغة التي لا يعدلها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعاً بتعلات واهية مختلفة لا تصدر إلا عن فتتين : المتوانين المتخلفين الذين يهونون من قيمة كل ما لا يعرفون ، ثم سيئى النية من المعوقين .

ونؤمن بأننا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومى وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية ، وأن نقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية ، وأن تنهض دراساتنا فى الأدب والنقد ، لتساير — بعد طول تخلف — نظيرتها فى الآداب العالمية ، إذا أردنا تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الجادة ، فلا بد من دعم وعينا الأدبى بدراسة المذاهب الأدبية فى دأب وصبر وتعمق ، لعله يتيسر لنا فى وقت قريب أن ننخلق فى أدبنا ونقدنا اتجاهاً عاماً جمالياً وفلسفياً به نربط وعينا الإنسانى والقومى بوعينا الأدبى الناضج المكتمل ، وهذا هو ما نقصده بالمذهب ، فى معناه الصحيح المثمر .

والكتاب الذى نقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التى تساعد على تحقيق هذه الغايات .

وليس هنا مجال التحدث عن الفلسفة الوجودية^(١) ، لأن الكتاب الذى نحن بسبيل تقديمه للقراء ليس موضوعه الفلسفة الوجودية ، بل النقد الأدبى ، من وجهة نظر تمثل ، فى مبادئها ونتائجها — كما سبق أن قلنا — الاتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم العربى ؛ على أنا نبهنا — فى تعليقاتنا — على ما يتصل من هذه المبادئ النقدية بمبادئ الوجوديين الفلسفية العامة . والكتاب — قبل كل شيء — يكشف عن أصالة مؤلفه وسعة اطلاعه ، وعمق نظراته ، وقوته الجدلية — بوصفه كاتباً ناقداً — أكثر مما يدل على نزعة سارتر الفلسفية الوجودية ، كما قالت ذلك ، أو قريباً منه ، صحيفة « التيمس » ، فى تعليقها على الترجمة الإنجليزية للكتاب .

والكتاب الذى تقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان : « ما الأدب ؟ » ويشمل الجزء الأكبر من المجلد الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه : « مواقف » والذى ظهر فى مجلدات ثلاثة . وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ما عرضنا فى الترجمة . وهو مسبوق — فى المجلد الثانى من الكتاب المشار إليه — بمقالتين ، أولاهما تقديم المؤلف لمجلة « العصور الحديثة » ؛ والثانية عنوانها « تأميم الأدب » . ولم نترجم هنا المقالة الأولى ولا الثانية لأنهما لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : « ما الأدب ؟ » ؛ وهو الجزء الذى اقتصرنا على ترجمته ؛ ثم لأن المقالة الثانية ترجمت ، من قبل ، إلى اللغة العربية ؛ على أنا ذكرنا منها فى تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف فى تعريفه لمعنى الكتابة ، وهو موضوع الفصل الأول من هذه الدراسة .

(١) قد تحدثنا عن فلسفة الوجودية وصلتها بالأدب ، وأحللناها علمها التاريخى من فلسفات المذاهب الأدبية فى بناكتنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، الفصل السادس من الباب الثانى .

وقد رأينا أن تقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة ، لنعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف في جملتها ، ووضعنا هذه النقاط في صدر كل فصل بحروف تخالف حروف ترجمة النص .

وحرصنا على أن نشرح ، في إيجاز ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشارات التاريخية ، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريد المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا في هوامش الصفحات ، بأرقام موضوعة بين أقواس دائرية ؛ في حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة ، وذكرناها في آخر الفصول كما هي في الأصل ، وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

وأشكر للأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي ما أمدني به من عون فيما سألته عنه من تعبيرات ومصطلحات فلسفية ، كما أشكر له أنه استحثني كثيراً على ترجمة الكتاب ، وعلى التعجيل بنشره .

فإلى من لا يزالون يتعثرون في قيود النقد الجزئي للكلمات والعبارات ، عليهم يجدون من رحابة آفاق النقد في هذا الكتاب ما يخلصهم من قيودهم . وإلى الشباب الطموح الذي نقده عليه الأمل في النهضة الحديثة الأدبية والقومية ، عليهم يجدون بعض ما ينشدون من منهج وطريقة في النقد ، ثم من آراء وأفكار .

وإلى النقاد ، وإلى من يتصدون للنقد ، ليروا أن تدعيم رأي ، أو دعوة ، يستلزم اطلاعاً واسعاً على مختلف المذاهب ، ونقداً تحليلياً لها ، وتبحراً في فلسفتها ، قبل التفكير في المناداة بالدعوة الجديدة ، وهذا هو الجانب النظري الفلسفي الذي

(هـ)

يعوز نقدنا الحديث ؛ لعل في هذا الكتاب ما يساعد على تنبيه النقاد إلى ضرورته ،
والعمل على تلافى النقص فيه .

وأخيراً إلى طلاب الحقيقة ، ليعرفوا مذهباً أدبياً حديثاً في مصدره ،
ليحكم عليه من يحكم عن بينة ، رفضاً أو قبولاً ، فيأخذ منه ما يشاء أو يدع .
والخير أردنا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله ، وفي سبيله بذلنا ما بذلنا من
جهد ، وعلى الله قصد السبيل ؟

محمد غنيمي هلال

الروضة في ٩ من يونيه ١٩٦١

مقدمة المؤلف

كتب شاب أحق يقول عنى : « إذا كنت تريد أن تلتزم ، فإذا تنتظر
كى تنضم إلى الحزب الشيوعى ؟ » . ويقول كاتب كبير التزم فى أدبه أحياناً
كثيرة ، ولم يلتزم كذلك فى أكثر الأحيان ، ولكنه نسى طابع إنتاجه :
« شر الفنانين أكثرهم التزاماً ، انظر مثلاً الرسامين السوفيتيين » . ويشكو
منى ناقد شيخ ؛ هامساً : « إنما تريد اغتيال الأدب ؛ فى مجلتكم^(١) يتبدى ، فى
وقاحة ، احتقار فنون القول والكتابة » . ومن ذوى العقول الدنيا من سمانى :
الرأس العنيد ، وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه ؛ ويلومنى أنى لا أهتم بالخلود^(٢)
فى الأدب مؤلف نال منه الجهد فى النهوض بأدبه من حرب لحرب ، ويشير اسمه
أحياناً بين الشيوخ ذكريات رخوة ؛ وهو يعرف ، والحمد لله ، عدداً من الفضلاء
أملهم الأكبر هو الخلود . وخطئى فى نظر صحفى أمريكى مغمور هو أنى لم أقرأ
قط « برجسون »^(٣) ولا « فرويد »^(٤) . أما « فلوپير » الذى لم يلتزم فى أدبه ،

(١) هى مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes ، وقد قدمها سارتر للقراء
بمقال نشره بعد ذلك فى أول الجزء الثانى من كتابه : « مواقف » . وهذا المقال ليس جزءاً
من موضوع « ما الأدب ؟ » كما أشرنا إلى ذلك فى مقدمتنا .

(٢) سيتضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتاب أن يتصلوا من التبعة فى
مواجهة مسائل عصرهم بالحديث فى مبادئ عامة لا ترتبط بوعى العصر ومشكلاته المحددة كل
التحديد ، تعللاً بأنهم ينشدون الخلود لأدبهم ، وظناً منهم أن التعمق فى وعى العصر الذى
يعيشون فيه يجعل أدبهم موقوتاً ، يموت بانتهاء المسائل الموقوتة المعاصرة التى اتخذها أدبهم موضوعاً
له . وسيدحض المؤلف هذه الحجج فى مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة فى الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩ — ١٩٤١) فيلسوف فرنسى يعتمد فى فلسفته
على الحدس المبنى على معطيات الشعور ، فى استقلال عن فكرتى الزمان والمكان . ومن أهم كتبه
فى ذلك : « رسالة فى المعطيات المباشرة للشعور » ، و « التطور الخالق » ؛ وهو فى نفس
الوقت لا يحقر شأن التفكير ؛ وقد انتهى أخيراً إلى الاعتراف بالديانات والقوى الروحية
وأثرها فى المجتمع ، ومن كتبه فى ذلك : « مصدرا الخلق والدين » .

(٤) سيجهوند فرويد ، العالم النفسى (١٨٥٦ — ١٩٣٩) ، أول من تحدث علمياً =

فيبدو لهذا الصحفي أنه يتسلط على تسلط تأنيب الضمير . ويتغامز بعض الخبثاء قائلين : « وما تقول في الشعر ؟ والرسم ؟ والموسيقا ؟ أتريد أن تجعلها كذلك ملتزمة ؟ ويتساءل بعض ذوى العقول الجدلة : « إلام هذه الدعوة ؟ إلى الأدب الملتزم ؟ إذن هذه هي الواقعية الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن تجديداً في النزعة الشعبية^(١) ، على نحو أعنف » .

كم من حماقات ! ذلك أنهم يقرءون مسرعين دون أن يتدبروا ، ويحكمون قبل أن يتثبتوا . وإذن ، لنبدأ من جديد . وليس في الأمر مسلاة ، لآلى ولكم ؛ ولكن علينا أن نُسبِر غور المسألة . وما دام النقاد يدينونى بانتم الأدب ، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله ، فخير ما نجيبهم به أن نبحث فن الكتابة بدون مزاعم ، متسائلين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولماذا ؟ وحقاً يبدو أن هذه هم ما لم يسأل قط إنسان نفسه عنه .

وتجريبياً عن عالم اللا شعور ، وأثر يحوته في النقد الأدبي الحديث ، وفي نشأة المذهب السيريالي الذي سيناقشه المؤلف بخاصة في الفصل الأخير من هذا الكتاب ، كما كان لاكتشافه أثر في فلسفة الإيحاء عند المتأخرين من الرمزيين .

(١) Le populisme أو النزعة الشعبية ، مذهب أدبي صغير ، ظهر في فرنسا حوالى عام ١٩٢٩ ، كان رد فعل ضد أدب الأسلوبيين الخالص ، وضد أدب القلق الذاتى . وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن يعنوا في أدبهم — وبخاصة في قصصهم — يوصف صفات الناس ، في شئون حياتهم اليومية ، ويختارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم يعارضون بذلك غيرهم من معاصريهم الذين كانوا يفضلون تصوير الشخصيات الباريسية في أدبهم . ويغلب على قصصهم طابع الحزن ، وشخصيات هذه القصص سلبية ، تتعرض لظلم لا تستطيع الخلاص منه . ولهذا الطابع الحزين لم تلق قصصهم رواجاً لدى سواد الشعب الذى أرادوا أن يتوجهوا إليه . ومن أشهر كتابهم « ليون ليونيه » و « أوجين دابى » ومن أشهر شعرائهم « لابرشيري » . وليست النزعة الشعبية جديدة إلا من حيث اتخاذها ميلاً ومذهباً لدى هؤلاء الكتاب والشعراء على نحو ما أشرنا .

الفصل الأول

ما معنى الكتابة ؟

نقاط الفصل الأول

[الرسم والنحت والموسيقا لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب ، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هي حال الأدب — المعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان ، على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعاني — ميدان المعاني هو النثر ، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقا لا يقبل الالتزام — البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة ، وليس هذا شأن الشاعر ، إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها — النثر طريقة من طرائق الفكر ، ولحظة من لحظات العمل ، وهو العمل عن طريق كشف الموقف حالاً لتجاوزه مستقبلاً — رسالة الكاتب هي الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع لسانه بعد ذلك أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة » — ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكتابة على أن يكون الأسلوب الفني غير ملحوظ . فالجمال فيه قوة دمثة تعمل عملها عن طريق الإيحاء — بطلان نظرية الفن للفن وتناقض أصحابها مع أنفسهم — حملة « سارتر » على القاد الذين يقتصرون على التحليل النفسي للكاتب للكشف عن اللاشعور في أدبه ، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص — سخريه « سارتر » من هؤلاء النقاد لخصهم قيمة الأدب في نواحيه الفنية لذاتها ، وفيهم أن يكون للأدب تأثير أو هدف — الوجهة العامة للوجوديين في تقديمهم] .

كلا ؛ لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقا أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام .

ولم نرمي إلى ذلك ؟ أو حينما كان يدلى كاتب في سابق العصور بفكرة في مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى ؟ . ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، كأن ليس في الواقع إلا فن واحد لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ؛ كما تبين كل صفة من صفات الجوهر^(١) — في رأى سبينوزا — عن الجوهر نفسه على سواء . حقاً قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لا يختلف في أصله ، وإنما تحدده — فيما بعد — أحوال المرء وتربيته وصلته بعالمه . ولا شك كذلك في أن الفنون في عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير ، وقد تؤثر فيها نفس العوامل الاجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية ، بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى ، أن يبرهنوا — أولاً — على أن الفنون متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناظر لا وجود له . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقا أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب ، بل في المادة أيضاً ؛ فعمل^٢ أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات . فايدست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذ لا يحال بها على شيء آخر خارج عنها . من المسلم به طبعاً أنه يستحيل أن نحصرها في دائرتها . فمثلاً فكرة الصوت خالصاً تجريد^٣ محض . وقد أوضح « مـرلو پونتي » M. Ponti^(٢) — في دراسته لظواهر الإدراك *Phénoménologie de la Perception* — ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يخليهما من أى معنى . ولكن ما يفهم منهما من معنى ضئيل غامض — كطرب خفيف أو حزن غير عميق — يظل يلزمهما ويحوم حولهما

(١) Substance : هو واجب الوجود لذاته ، الذى يقوم بنفسه ، ولا حاجة له في وجوده إلى ما سواه ، وبعبارة أخرى هو الله . وهو الذى المراد هنا .

(٢) فيلسوف وجودى فرنسى معاصر ، أستاذ بالسربون .

كضباب القیظ ، وهذا المعنى الضئیل هو اللون أو الصوت . من ذا الذى يستطيع أن يفكر . تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المز ؟ ألا يدخل فى باب الإطناب تعبيرنا : « المذاق المز فى التفاح الأخضر » ؟ إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى . وهذه أشياء توجد بنفسها^(١) . نعم قد استطاع — اصطلاحاً — عد هذه الأشياء رموزاً لمعان أخرى . وبهذا الاعتبار يتحدّث عن لغة الأزهار ؛ ولكن إذا فهمت ، غرماً ، من الورود البیض أنها رمز « الوفاء » ، فذلك لأنى لم أعد أحسبها وزوداً ، بل يخرقها نظرى رامياً من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدى . إني أنساها ولا أحفل بغزارتها المتوثبة كالزبد ولا بعرفها المستسوفز ؛ لأننى لم أعرها انتباهاً . ومعنى هذا أنى لم أسلك حياها مسلك فنان : ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقه الزهر وزنين المعلقة فى الصحن أشياء فى ذاتها وفى أعلى درجات وجودها . ويتأمل فى صفات اللون أو الشكل ، ويطيل فيها التأمل مبهوراً بجمالها ، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعى نفسه ؛ وكل ما يعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان ، إذن ، أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات [١] .

وما يقال عن عناصر الخلق [٢] الفنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض . فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته ، بل يقصد إلى خلق شيء من الأشياء . فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هنالك من سبب لكى يكون لمجموع هذه الألوان معنى محدّد ، أى أن يحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر . ولا شك فى أن هذا المزيج تغمره روح هو الآخر ؛ وما دامت هناك دواعى ،

(١) يقصد إلى أن كلمة : « تفاح أخضر » كافية للدلالة على تفاح مز أى حلو حامض ، كما أن : « تفاح أحمر » دال على تفاح حلو ، فهنا اللون له معنى آخر ، ولكنه معنى ضئیل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره .

ولو خفية ، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجى ، أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التى ابتدعها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية ؛ ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره أو عن سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه ، على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر . وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويفهم معناها حين تصب فى قوالب من الأصباغ التى كان لها من قبل ما يشبه المعنى ، فلا يستطيع إنسان أن يتعرفها حق التعرف . ففى لوحة « الجلجلة »^(١) ترك الفنان الإيطالى « تينتوريتو »^(٢) مَرْقَةً صفراء فى السماء فوق الجبل ، ولم يختار هذه المَرْقَةَ لكى يدل بها على ضيق النفس ، ولا ليشير بها هذا الشعور ؛ فالمَرْقَةُ نفسها ضيقةٌ وسماء صفراء فى وقت معاً . إنها ليست سماء الضيق ، ولا سماء ضائقة ، ولكنها ضيقة مجسم فى شىء ، وممثل فى مَرْقَةَ صفراء من السماء التى طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصار لها من الكثافة والامتداد ، ومن الثبوت الذى لا وعى له ، ومن الكيان المستقل ، ومن العلاقات الأخرى التى لا حصر لها ، ما به تشارك الأشياء الأخرى ؛ أى لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذى أراده الفنان منها . فما أشبهها بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مداه ، فضلَّ بين السماء والأرض ، إذ كانت غايته استيحاء السماء والأرض عن أمرار تمنعهما طبيعتهما من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة الألحان — إذا جاز لنا أن نسميها دلالة — ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهى فى هذا مغايرةٌ للأفكار التى يستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . تسمُّ هذه الألحان — إذا شئت — مَرْحَةً أو حزينَةً ،

(١) الجبل الذى صلب عليه المسيح .

(٢) Tintoretto رسام إيطالى (١٥١٨ — ١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز بألوانها العجيبة وحياها الدينية .

ولسكنها ستبقى فوق أو دون كل ما تستطيع أن تقوله عنها . وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف ، التي ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت في صورة ألحان ، اعترافاً تغير في جوهرها وتبدل في قيمها . فصيحة الألم تدل على الألم الذي أثارها ، ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيء آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول في الرسام إذا صنع منزلاً ؟ أجبت : هذا حق ، إنه في الواقع يقوم بعمل منزل ، أى يخلق في لوحته منزلاً خيالياً لا علامة تدل على منزل . وبذا يظل في المنزل الذي يخلقه الإبهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية . يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعي ، وأن يشير بذلك حميتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً فحسب ؛ ولك حرية تأويله بما تشاء . ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس ، لأنه — لكي يكون رمزاً — يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، في حين هو في الواقع شيء من الأشياء . والفنر من الرسامين هو الذي يُقدّم ما يمثل النماذج الإنسانية ، فيرسم نموذج العربي والطفل والمرأة ؛ لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذي يقدمه للعربي أو للعامل لا وجود له ، لا في الحقيقة ولا في لوحته ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ، أى عاملاً خاصاً معيناً . وماذا ترى في العامل ؟ ما لا حصر له من أشياء متناقضة ، فعلى لوحته اختلطت عن العامل كل الأفكار وكل العواطف ، وذاب بعضها في بعض ذوباً عميقاً لا تفرقة فيه ؛ ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء . وقد قصد أحياناً بعض الخبيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا ، فرسموا صفوفاً من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثاج ، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمتعطلين ، أو صوروا ميادين الحروب . ولن يتجاوز أحدهم في التأثير ما وصل إليه الفنان

جزوز^(١) في لوحته : « الولد المضياع » Le fils prodigue . وهل يعتقد أحد أن لوحة : « ملحمة جرنیکا » قد اجتذبت قلباً واحداً في الدعاية لقضية أسبانيا ؟ وبالرغم من هذا ففي كل هذا الإنتاج الفني شيء لا يمكن فهمه كل الفهم ، ولا بد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه . وليكاسو^(٢) لوحة خالدة لهزليين طوال القامة يتجلى فيهم إبهام وغموض ، فهم يشفون عن معنى لا يكاد يبين من وراء هزاهم وتقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل معينات شاحبة الألوان ، فهم شعور مجسد تشرّبته مناظرهم كما تتشرب النشافة المداد ، فهو شعور يعيا به التحديد ، ضالّ العالم ، غريب عن نفسه ، موزع في نواحي اللوحة ؛ وهو — مع ذلك كله — مائل في الصورة . ولا أشك في أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجليان في موضوعات فنية أخرى ، ولكنهما يفوصان كذلك فيها ، ويفقدان اسمهما ، فلا يعدوان أن يكونا من الأشياء المجلّة بروح الغموض . فالمعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان . فمن ذا الذي يجرؤ — والحالة هذه — أن يتطلب من الرسم والموسيقا أن يكونا التزاميين ؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو في الإعراب عن المعاني . وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى : هي أن ميدان المعاني إنما هو النثر ؛ فالشعر يعدّ من باب الرسم والنحت والموسيقا . وقد لامني قوم زاعمين أنني أبغض الشعر محتجين ، لزعمهم ، بأن مجلة العصور الحديثة^(٣) Les Temps Modernes قلما تنشر شعراً . ولكن في هذا الدليل على أننا نحبه ، على خلاف ما يزعمون .

(١) (Jean-Baptiste) Greuze رسام فرنسي (١٧٢٥ — ١٨٠٥) والو المضياع شخصية لئلا من أبلغ أمثال الانجيل (انظر انجيل لوقا ، ١٥) .

(٢) (Pablo Ruiz) Picasso رسام أسباني ، ولد في مالاجا Malaga عام ١٨٨١ ، وقد تطور في فنه حتى أصبح الآن سريالياً .

(٣) انظر هامش ص ١ .

وحسبنا في إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبي المعاصر ليروا فيه ضالة الشعر . ويقول هؤلاء الناقدون في زهو المنتصر : « لن تستطيع بحال أن تحلم بجعل الشعر «التزامياً» ؛ وهذا حق . ولم أرمي إلى هذا ؟ لأنه يستخدم الكلمات كالنثر ؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يستخدمها . فالشعراء قوم يرفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه ، وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب توضيحاً تامة بالاسم في سبيل المسمى ؛ وعلى حد تعبير «هيجل» Hegel : يبدو الاسم غير جوهري بالقياس إلى مدلوله الذي هو جوهري . فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر . وقد قيل عنهم إنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات^(١) وحشية بين الألفاظ ، وهذا خطأ . لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم في ميدان الأغراض النفعية للغة ، ليمسحوا فيها عن كلمات توضع في تراكيب غريبة ، وذلك — مثلاً — كلمة «حصان» وكلمة «زبد» ليقال : « حصان زبد » [٣] ؛ وعلى أن مثل هذا العمل

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السيراليين ، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاوجات للقضاء على ماهية الأشياء المتعارفة بين الناس ، ولإيقاظ اللاوعي فيها يخصها ، قصداً إلى الوصول إلى نقطة هي فوق ما اصطلاح الناس عليه من حقائق ، ومذهبهم السيرالية معناه : ما فوق الحقيقة ، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم . وعلى ما في مذهبهم من شطط ، كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية نفسية أو اجتماعية . ومثال هذه المزاوجات أن يقوموا في تجاربهم بتقديم قطع في شكل السكر ولكن من الرخام ، أو أن يصوروا في أدبهم مسافرين يجوبون بلاداً مختلفة العادات والتقاليد ، ليقضوا في ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد جملة ، من وراء شعور المسافر في كل بلد يجوبه بما يضاد شعوره في البلاد الأخرى ، بحيث ينتهي من سفره ولم تبق لديه قيمة لأية عادة . ونكتفي بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلف سيبين خطر هذا المذهب ، ويرد عليه رداً طويلاً ، في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

يتطلب وقتاً لا حد له ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة ، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم ، وفي الوقت نفسه يجتهد في انتزاع هذه الدلالة منها . وفي الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة . وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعانٍ . لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها ، متى شئنا ، — كما نستشف من خلال الزجاج — المعنى المدلول عليه ، فتوجهه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالنائر دائماً وراء كلماته متجاوزاً لها ليقرب دائماً من غايته في حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهي على حالتها الوحشية . والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلاً قليلاً باستخدامها ؛ ويُطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال ؛ وهي للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعياً في مهبها كالعشب والأشجار .

ولكنه إذا استوقفته الكلمات — كالرسم بالقياس إلى الألوان وكالموسيقى حيال الألحان — فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى . فالمعنى في الواقع هو الذي يربط وحده بين الكلمات ، ويجعل منها وحدة في تركيب العبارات ، وبغيره تصبح الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ؛ ولكن هذا المعنى يصبح في عينيه طبيعياً هو أيضاً ، فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تصل إليها ، ولكنه خاصة لكل كلمة ، نظيره في ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح . وقد يصب المعنى في كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق ، فيهبط من عالم

التجريد إلى عالم التجسيد ، ويصير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام .

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل . ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التي تمثل وحدة اللغات . فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا ، يستخدمها في دخيلة نفسه ، ويحسها كجسمه . فهو محوط بمادة اللغة التي لا يكاد يعي سلطانها عليه ، وهي بعد ذلك ذات أثر بالغ في عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة ، يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس . وكأنما — وقد حل بعالمهم — قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره : ألا وهي الكلمات ، فأوسعها لمساً وجسماً واختباراً وبحثاً ، فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوى ذلك من المخلوقات . وحين أعوزته معرفة استخدام الكلمات علاماتٍ للدلالة على مظاهر العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدردار ، فليس بضروري أن يختار نفس الكلمات التي نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التي تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله وترج به وسط الأشياء ، تظهر في عينيه هونفاً لاصطياد حقيقة أبية المراس . وموجز القول أن اللغة له هي (مرآة) العالم . — وبهذا يجري لديه — في ذات الكلمة وفي استعمالها — تغيرات على نحو جديد . فخرس الكلمة وطولها وما تحتتم به من علامات تذكري أو تأنيث ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة . وتبدو

تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خاقت لأجل دلالاتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر (لا يستخدم) الكلمات أدوات ، فليس له الاختيار بين المعاني المختلفة ، بل كل لفظ من هذه الألفاظ لديه ذو مظهر مادي مختلط بالمعاني الأخرى ، بدلا من أن يبدو مستقلا لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك الشعري حيال الكلمات تتحقق في كل كلمة أنواع المجاز التي حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى عمل علبة كبريت تكون كلها على شكل خفاش على أن تظل في الوقت نفسه علبة كبريت^(١) . مدينة « فلورنسا » Florence مدينة أزهار ونساء ، فهي مدينة — أزهار ؛ ومدينة — نساء ؛ وأزهار — نساء ، في وقت معاً . وتبدو المدينة هكذا شيئاً عجيباً إذ يكون لها خاصة النهر في السيولة ، ووداعة الذهب في لونه الأحمر ، وتمنع الاحتشام ، ثم تنتهى بمقطعها الأخير الذى تستديم فيه — إلى ما لا نهاية — معنى الازدهار^(٢) والتفتح . هذا إلى الجهد الخادع للذكريات التي عاشها من يكتب عن المدينة .

(١) في ازدواج الأشياء على هذا النحو غرض للسرياليين في فلسفتهم أشرنا إليه في هامش ص ٩ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لحظنا مقاطع كلمة « فلورنس » ومعانيها في الفرنسية . فالمؤلف هنا يقرن بين هذا اللفظ وما يثير بمجموع المقاطع الصوتية المركب منها على سبيل تداعى البعاني التي لهذه المقاطع في الفرنسية : فالكلمة مكونة من المقاطع : Fl-or-ence والمقطع الأول Flo يوحى في صوته بمعنى fleuve أى النهر ، والثانى : or معناه الذهب ، والثالث ence يوحى بمعنى كلمة : decence ومعناها الاحتشام ، ثم إن آخر المقطع الأخير : ce بمثابة إشارة تنتهى بحرف e الصامت ، وكأن ما قبله كلمة fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طريق تداعى المعاني بوساطة أصوات الكلمة .

فلورنسا كذلك عندى بعض نساء أو ممثلة أمريكية كانت تقوم بأدوارها فى الأفلام الصامتة فى عهد طفولتى ، وقد نسيت عنها كل شىء ، سوى أنها كانت طويلة كقفاز الرقص ، وعلى سيماها آثار جهد ، وأنها عفيفة دائماً ، متزوجة غامضة دائماً ، وقد كنت أحبها ، وكان اسمها : «فلورنس» . وذلك لأن اللفظة التى تنتزع النثر من نفسه وتزج به فى عالم الناس ، تعكس هى نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة . وهذا ما يبرر مشروع ليريس^(١) المزدوج حين حاول فى قائمة ألفاظه أن يحدد بعض الكلمات تحديداً شعرياً ، أى تحديداً هو فى نفسه شرح تجميعى لكل أنواع التلازم المتبادلة فى مادة الكلمة بين جرمها وروحها اللغوية . وقد حاول فى الوقت نفسه ، فى كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته ، متخذاً سبيله إلى ذلك يضع كلمات جد مشحونة لديه بمعان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالم صغير .

وما أزمة اللغة التى حدثت فى هذا القرن إلا أزمة شعرية . فهما يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تبددت فى الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعيتته الحيلة فى استخدامها ، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون : كانت معرفته لها نصف معرفة ؛ وقد كان يجابهها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة . فلم تكن الكلمات بملك له ، ولم تكنه هو كذلك ؛ ولكن كانت تنعكس — أمامه فى هذه المرايا العجيبة من الكلمات — السماء والأرض وحياته هو الخاصة ؛ وفى النهاية صارت الكلمات فى نظره هى الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء . ويجمع الشاعر كثيراً من هذه

(١) Michel Leiris شاعر فرنسى معاصر ولد فى باريس ١٩٠١ ، وعنده أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد ، إذ منطلقاته الأحلام ، وخاصته دلالة الشاعر على ذات نفسه . وهذا الشاعر مثل السيراليين جميعاً يفيد من الصور والألغاز التى تثير المناطق النفسية الخبيثة فى اللاشعور . ومن دواوينه الهامة : الفجر ، وليل بلاليل ، وعصر الإنسان .

العوالم الصغيرة التي هي الكلمات ، شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ؛ قد يُظنُّ أنه يؤلف بذلك جملاً ، ولكن هذا ظاهر عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات — بوصفها أشياء — تنقسم لديه إلى مجموعات لِنَشَأُ كها السحري انسجماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتتشرك في صفات تكون وحدتها الشعرية التي تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء . وفي الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشترك في شيء مع ما يطلقون عليه عادةً : شكل الجملة النحوي ؛ إذ أن هذا الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك الهيئة قريبة الشبه من مشروع يتهيا به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذي يتصور به « بيكاسو » في خياله شيئاً قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو ممثلاً هزلياً .

سأنجو بنفسى إلى حيث أصغى لشدو الطيور صبحي سلافا
ولكن - أ قلبي - استمع للغنا من الفلك سحراً إليك توافي^(١)

و « لكن » هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثاني بالبيت الأول ، بل تسبق على البيت لوناً ذا معنى استثنائي خاص ، معنى نفسي ، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً . كما تبتدىء كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل ييسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضفي عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف

(١) ترجمة لبيتين فرنسيين للشاعر الرمزي ملارمييه هذا نصهما :

Fuir, là-bas fuir, je sens que les oiseaux sont ivres
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots.

الأذواق قوية محتدمة بما تحتوي عليه من نفي واستثناء وفصل . وهو مجرد من هذه العلاقات معاني مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة . فتصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة — كما شرحنا — بين الكلمة الشعرية ومعناها . فمجموع الكلمات المختارة يؤدي وظيفته في إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء . والعكس كذلك صحيح في أن صبغة الاستفهام صورة للتعبير الذي يتحدد بها . كما في مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ويا كُشْمٌ قصور ! من لي بنفس غير ذات قصور ؟ (١)
فليس هناك مسئولٌ يُتوجهُ إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ؛ أو بالأحرى : في الاستفهام نفسه الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحق الاعتقاد بأن « رامبو » Rimbaud أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نقائص . أو على حد تعبير « بريتون » (٢) في شأن « سان پول رو » (٣) : « لو كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله » . وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً ، ومنح تعبيراً جميلاً منطلقاً من روحه وجوداً استفهامياً . وبذا صار الاستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالي « تانتوريو » Tintoretto في سماء صفراء . وليس هذا بدلالة ، بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعونا « رامبو » أن نرى معه هذا الجوهر من

(١) ترجمة لبيتين للشاعر الفرنسي « رامبو » وهذا نصهما :

© saisons! O châteaux!
Quelle âme est sans défauts?

وآثرتنا ترجمتهما شعراً ليتضح تطبيق المثال ، على أن الترجمة تكاد تكون حرفية .

(٢) معلوم أن أنثريه بريتون André Breton الكاتب الفرنسي المعاصر أهم مؤسسي المدرسة السريالية ، وله عام ١٨٩٦ ، وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٣) Saint-Pol-Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين (١٨٦١ — ١٩٤٠) .

خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة في هذا هو أننا — لكي نرى هذا الجوهر —
يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنساني : ألا وهي ناحية
الخالق .

ونستطيع ، إذن ، أن ندرك في يسر مدى حق من يتطلب من الشعر أن يكون
« التزامياً » . نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ؛
ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن
كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة
اعتراف . فالناتر يجلو عواطفه حين يعرضها ؛ أما الشاعر فإنه — بعد أن يصب عواطفه
في شعره — ينقطع عهده بمعرفتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت
خلالها وألبستها أثواباً مجازية ، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر
نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ،
إذ اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حبسها . وفوق هذا يوجد
دائماً — في كل جملة وكل بيت من الشعر — ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس ،
كما يوجد في مزقة السماء الصفراء فوق جبل « الجبلجة »^(١) ما يتجاوز مجرد كربة
حبسية أو ضيق نفس . فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء ،
تعددت دلالتها إلى ما لا نهاية كالأشياء ، فطغت بذلك من كل جهة على العاطفة
التي أثارته . وكيف يرجى إهاجة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارئ في حين
يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية ، إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق
لها ، لكي يراها على وجه مقلوب^(٢) ؟ وقد يقول معترضون : « لقد نسيت شعراء

(١) انظر ص ٦ .

(٢) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول
معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص لخلق ما يتجاوز المدلول اللغوي ، كما سبق
شرح ذلك .

المقاومة الوطنية ، وقد نسيت « بطرس عمانويل »^(١) ؛ ولكن كلا ، لم تذكروا
منى ناسياً ؛ بل كنت على وشك ذكرهم لكم برهاناً على ما أقول .
ولكن إذا حُرِمَ الشاعر « الالتزام » في شعره ، أفيكون ذلك سبباً في
إعفاء الناثر من تلك الغاية ؟ وفيم يتشابهان فيما بينهما ؟ حقاً إن الناثر يكتب ،
وكذلك الشاعر . ولكن لا تشابه في عملهما في الكتابة إلا في حركة اليد ورسم
الحروف . وعالماً بما بعد ذلك منفصلان لا صلة بينهما ، وما يعتدُّ به أحدهما قد
لا يعتدُّ به الآخر . فالنثر في جوهره نقي ؛ وإني لأميل إلى تعريف الناثر بأنه
الذي (يستخدم) الكلمات . فقد كان السيد « چوردين »^(٢) ناثراً حين طلب
حذائه ، وكذا « هتلر » حين أعلن الحرب على بولونيا . فالكاتب متكلم :
إنه يحدد ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوهم ويوحى .
فإذا فعل ذلك ، دون غاية ، فلن يصير به شاعراً ، بل ناثراً يتكلم في غير طائل .
وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب ، وأن لنا أن ننظر إليها الآن
على وجهها الصحيح .

يمارس فن النثر في الكلام ، فادته بطبيعتها ذات دلالة ؛ أي أن الكلمات
قبل كل شيء ليست بأشياء ، بل هي ذات دلالة على الأشياء ، فليست المسألة
الأولى في الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أو لا تروق في ذاتها ، ولكن

(١) شاعر فرلسي معاصر أُنِج كثيراً من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفي أثناء الحرب
العالمية الثانية . واتجاهاته تتردد بين الثورة والحفاظة الدينية ، وله طابع رمزي ثم طابع ديني متأثر
بترعة بول كلودل المسيحية .

(٢) M. Jourdain : شخصية أدبية خلقها مولير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) في ماهية
له مثلث لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه الملهاة : « البرجوازي النبيل » Le Bourgeois
Gentilhomme . وقد أصبح چوردين مثال محدث النعمة الوصولي الذي يتنكر لماضيه
فيكون مثار سخرية الجميع .

معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن نكون على ذكر من فكرة من الأفكار التي علمنا إيها بعض الناس عن طريق الكلمات ، دون أن نستطيع تذكر كلمة واحدة من الكلمات التي تعلمناها بها . فالتأثر أولاً طريقة من طرائق الفكر ، أو على حد تعبير « فاليري » : يوجد التأثر كلما مرت الكلمات في خلال نظرانا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس . إذا واجه المرء خطراً أو عقبة استعان بأي من الآلات يتاح له . فإذا ما انجذب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عصاة . على أن إدراكه لم يتعلق بحال تلك الآلة . وكل ما كان يلزمه ، على وجه التحديد ، هو امتداد جسمه أو الاستعانة بوسيلة تطول بها يده حتى أعلى الفصن . فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة ، أو باختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها . وكذلك الشأن في اللغة ، فهي بمثابة عصي أو بمثابة سراويل وقاء ، نحتسب بها من الآخرين ونستخير بها عنهم ، فهي امتداد لحواسنا .

ومنزلتنا من اللغة كمنزلتنا من جسدنا : نشعر بها ذاتاً على حين نتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى ، على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا . وندرك اللغة حين يستخدمها متكلم آخر على نحو ما ندرك أعضاء إنسان آخر . هناك كلمة يحياها المرء وكلمة أخرى يصادفها . ولكن كلا الحالين رهن بمشروع أقوم به قولاً ، بغية التأثير في الآخرين ، أو يقوم به الآخرون بغية التأثير في . فالكلام لحظة خاصة من لحظات العمل ، ولا معنى له في خارج ذلك النطاق . في بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام بعلاقات طبيعية مع النساء . ويبدو فقد النطق ، من بين هذه القوى المتعطلة ، كأنه فقد أحد المقومات الشخصية وكفى ، ولكنه في الواقع أقومها وأظهرها . وإذا لم يكن التأثر في كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما ، وإذا كان

التأمل في الكلمات في ذاته من عمل الشاعر وحده ، فمن حقنا إذن أن نطلب ، أولاً ، من النائر : ما غايتك من الكتابة ؟ وفي أى مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنان في القول ؟ ولم يضطررك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة ؟ ومهما يكن من شيء فإن تكون غاية ذلك المشروع هي التأمل البحت ، إذ التأمل والنظر العقلي ميدانهما الصمت ، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفضاء : حقاً قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ، ولكن حسبـهـ — والحالة هذه — بضع كلمات يرمى بها على الصفحة في غير أناةٍ ، وستكفيه هذه الكلمات ليتعرف بها ما مر في خاطره . إذا انتظمت الكلمات في جمل بقصد الإيضاح ، فمعنى هذا أن قصداً آخر غريباً عن مجرد النظر العقلي ، بل وعن اللغة نفسها ، قد تدخل في الأمر : ألا وهو الإفضاء إلى الآخرين بما توصل إليه من نتائج . ومهما يكن من شيء فعلياً أن نتساءل عن سبب هذا القصد . ولا تفتأ النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه المفيهقون من بيننا طواعية واختياراً . ألم تجر العادة بوضع هذا السؤال الجوهرى لمن ينتوون الكتابة من الشبان . « أليك شيء تقوله ؟ » أى شيء يساوى ما يبذل من جهد في الإفضاء به . ولكن ماذا نعني بكلمة « يساوى الجهد » إذا لم نرجع في ذلك إلى نظام القيم المتماثلة ؟

على أننا إذا لم نأخذ في حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد المتكلم وهي « قوة التعبير » ، وجدنا خطأ جسيماً للأسلوبيين الخالصين : هو اعتقادهم أن الكلام نسيم يجري لطيفاً على سطح الأشياء ، ويمسها مساً خفيفاً دون أن ينالها بتغيير ؛ ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو مجرد مشاهد للأشياء يختصر في كلمةٍ تأملاته غير ذات منال . إنما الكلام عملٌ : كلُّ شيءٍ سميتَه لم يعدْ ، بعدُ ، على وجه الدقة هو هو ؛ بل إنه فقد بهذه التسمية فطرته التي كان عليها . إذا سميتَ سلوك إنسان فقد أوحيتَ به

إليه ، فجعلته يرى نفسه . وبما أنك حددت هذا السلوك للآخرين في نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مرئي في اللحظة التي يرى فيها نفسه ؛ فما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجوداً فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يعلمه الجميع ، فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول ، وزاد بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة . فكيف تريد بعد ذلك أن يبقى لصاحبها نفس سلوكه من قبل ؟ فإما أن يواظب على ما كان عليه من سلوك عن عناد وكامل وعي ، وإما أن يرتد عنه . وهكذا ، بمشروعي الأدبي ، أكشف عن الموقف قاصداً كل القصد إلى تغييره : وأصيب جوهر الموقف ، وأنفذ إلى كل جوانبه ، وأجلوه أمام العيون ؛ وحينذاك أكون صاحب التصرف فيه . وفي كل كلمة أرسلها أغوص قليلاً قليلاً في هذا العالم ، وفي نفس الوقت أطفو فيه قليلاً قليلاً لأني أتجاوزه إلى المستقبل .

فالنائر ، إذن ، هو الذي سلك للعمل طريقاً من الطرق غير المباشرة ، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف . وإذن فلنا أن نسأله ثانياً هذا السؤال : « أي مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه ؟ وأي تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ » . ويدرك الكاتب « الالتزامي » أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغيير ، وأنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره . وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة له مجتمع أو للحالة الإنسانية دون تمييز فيها . فالإنسان هو المخلوق الذي لا يحتفظ بوجوده ما حياله بالحيدة ، حتى الله . لأن الله ، كما رآه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص في علاقته بالإنسان . والإنسان كذلك هو المخلوق الذي لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها . لأن نظرتة تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية في تمثيل الأشياء إلى حالتها هي . وإنما بالحب والبغض والغضب

والخوف والسرور والحنق والإعجاب والأمل واليأس يتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتيهما . حقاً قد يكون الكاتب « الالتزامى » خاملاً ، بل قد يكونه عن وعى ؛ وبما أنه لا يستطيع امرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح ، فلا ينبغي أن يصرفه الخمول عن أن يقوم بعمله في توجيه إنتاجه كما لو كان مقدراً له أن يلقى أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر في نفسه قائلاً : « آه ما أسعدنى لو وجدت ثلاثة آلاف قارىء ! » ، بل يجب عليه أن يقول : « ماذا يحدث لو قرأ كل العالم ما أكتب ؟ » . وليكن على ذكر من الكلمة التى قالها موسكا أمام العربية التى كانت تحمل فابريس وسانشيرينا^(١) : « إذا تولد بينهما الحب فقد حق على الضياع » . وهو يعرف أنه هو الذى يسمى ما لم يسم بعد ، أو ما لا يتجرأ على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يجعل كلمتى الحب والبغض ينبجسان — ومعهما عاطفتا الحب والبغض — فى قلوب أناس لم يحزموا بعد أمرهم فى شأن عواطفهم . إنه يعرف أن الكلمات — على حد تعبير بريس بارين^(٢) Brice Parain — « مسدسات عامرة بقذائفها » . فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفه . فى مكتبته الصمت ، ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرمى إلى أهداف ، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوى .

(١) شخصيات فى قصة ستاندال التى عنوانها : دير پارم La Chartreuse de Parme ، وموسكا هو رئيس الوزراء فى بلاط پارم (فى إيطاليا) يحب دوقه سانشيرينا الجميلة ، وهى عممة فابريس الشاب الإيطالى الذى كانت له ميول فرنسية ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عمته ، كى تتبعه حين يرحل عن بلاط پارم ، مكيدة منهم ضد الأمير ، وتدور حوادث القصة فى إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٣٠ . وفيها تبدو الأطماع السياسية والمصالح الفردية فى صراع يعبر عنه بلزاك الذى أعجب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبها مكيافى لو أنه نفى من إيطاليا فى القرن التاسع عشر .

(٢) كاتب فرنسى معاصر له بحوث قيمة فى فلسفة اللغة ووظائفها .

سبحاول — فيما بعد — تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب ، ولكننا نستطيع أن نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سرّ الإنسان ، لكي يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعه تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجلو لهم من موضوعاتٍ جلاءً لا مجال فيه لأدنى غموض . لا يفترض أن إنساناً يجهل القانون ما دامت له مواد مدونة مكتوبة ، ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالأخطار التي تستهدف لها . وكذلك الكاتب في رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه نخرجاً من التبعة . وما دام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة ، فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهيمته عن البيان . إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالاتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج . دع الكلمات تنتظم حرة في سلك الجمل ، فستحوى كل كلمة اللغة كلها^(١) . يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات ، كما تأخذ السكته في الموسيقى معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان . فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام . فليس السكوت بكماً ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظهر من مظاهر العالم ، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به في صمت ، فلنا الحق أن نضع له سؤالاً ثالثاً : لماذا فضلت في الكلام هذا دون ذاك ؟ — وبما أنك تتكلم قاصداً إلى التغيير ، فلماذا تريد تغيير هذا دون ذاك ؟

(١) لأن من وراء الدلالة الخاصة للموقف الخاص تترأى دلالات إنسانية عامة . وذلك شبيه بما إذا دافعت عن مظلوم أو ناهضت ظالماً معيناً ، فعلى الرغم من أن دفاعك منصرف كله إلى موقف وشخص معينين ، فإن المعاني الإنسانية في مناهضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أيّاً ما يكن ، كل هذا يتراءى أفقاً عاماً ومعاني مسلماً بها وراء المعاني المحددة . وسيزداد هذا وضوحاً في ثنايا دراسة المؤلف ، وبخاصة في الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا نكتفي هنا بتبسيط الفكرة على هذا النحو لا نقصد إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف .

على أن كل هذا لا يمنع من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب
بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها
بطريقة معينة . وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر ، ولكن يجب
أن يُمرَّ به غير ملحوظ . وما دامت الكلمات شفافة يخرقها النظر إلى المعاني فمن
الحُسن إذن أن يتسرب إليها زجاج غير شفاف . فالجمال هنا قوة دُمثة تدق عن
الإدراك . وهو في لوحة الفنان يبهر مشرقاً لأول وهلة ، ولكنه في الكتاب
مستسر يعمل عمله عن طريق الإيحاء ؛ شأنه في ذلك شأن سحر الصوت أو سحر
الوجه ، فهو لا يكره إكراهاً ، بل يجنح بالمرء إلى الغاية على غير شعور منه به ؛
فيعتقد أنه إنما يستسلم لمنطق الحجب ، على حين هو في الواقع مسوق بقوة سحرية
لا يراها . إن الشعائر الدينية في الترتيل ليست هي العقيدة ، ولكنها تهيب لها .
وكذا توقيع الكلمات وجمالها ، والموازنة بين أجزاء الجمل ؛ كل هذا يتحكم في
عواطف القارئ ، وله عليه سلطان على غير وعي منه ؛ فهو بمثابة الترتيل في الشعائر
الدينية ، وبمثابة الموسيقى والرقص . فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لذاتها فقد ضاع
بذلك معناها ، ولم يبق منها إلا نغمات مملّة . والمتعة الفنية في النثر لا تكون خالصة
إلا إذا جاءت عن غير تعاهد وتعمد ظاهر . وإني لأكاد أتواري خجلاً إذا ذكر
بأفكار كهذه من البساطة بمكان^(١) ، ولكن يبدو أنها انحدرت لدى قومنا
إلى منطقة النسيان ؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا نقصد إلى وأد الأدب ، أو بعبارة
أخرى يزعمون أن « الالتزام » خطر على فن الكتابة ؟ أو كان يفكر نقادنا
في مهاجمتنا في أمر الصياغة على حين لم نتكلم قط إلا عن المعاني ، لو لم تكن
تلك العدوى التي سرت من الشعر إلى بعض النثر فاضطربت بها أفكارهم ؟

(١) شرح إميل زولا صاحب المذهب الطبيعي في الأدب (١٨٤٠ — ١٩٠٢) نفس
هذه الأفكار من ضرورة الناحية الفنية للأسلوب على ألا يشعر القارئ بها ، لأنها لا تعدو
مجرد وسيلة لغاياته . انظر : E. Zola: *Le Roman Expérimental*, p. 45-46 .

أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفاً ، ولم نقل نحن فيها شيئاً ما : فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك . حتماً قد تستدعى الموضوعات أنواعاً من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما ينتظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبي . وأى شيء أوغل في « الالتزام » وأشق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين ؟ وقد جعل « پاسكال » من ذلك موضوع كتابه : « رسائل إلى صديق في إقليم بروفانس ^(١) » . وبالاختصار تنحصر المسألة في تحديد موضوع الكتابة : أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود ؟ وعند ما يتحدد الموضوع تأتي بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً ما يسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لا يسبق الثاني الأول بحال لدى كبار الكتاب . أعرف أن جيرودو ^(٢) قد قال : « المسألة أولاً مسألة أسلوب ، وتأتي بعد ذلك الفكرة » . وهو على خطأ ، إذ الفكرة لم تأت . إذا عددنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين ، تستهويهم وتنتظرهم ، أدركنا بذلك كيف لا يخسر الفن شيئاً في « التزامه » ، بل يكسب كثيراً . وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدي علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذا المطالب المتجددة دائماً في المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة كتابتنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه في القرن

(١) عنوان كتاب « پاسكال » : Les Provinciales ، وهو رسائل عددها ثمان عشرة ، والعنصر الأول منها تحمل عنواناً صغيراً هو أنها موجهة إلى أحد سكان « بروفانس » وهو صديق له ، والرسائل الباقية تحمل عناوين صغيرة مختلفة . وقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧ . وموضوعها جيملاً الحملة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياستهم الدينية ، وكان لها صدى أى صدى في عصرها ، في فرنسا وفي غيرها من بلاد أوروبا .

(٢) Giraudoux كاتب فرنسي (١٨٨٢ — ١٩٤٤) يعنى بجمال الأسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لتكاد تختفي وراء جمال العبارة ، ونثره يحمل طابع الشعر .

السابع عشر ، فذلك لأن لغة راسين Racine ^(١) ولغة « سانتفريمون » ^(٢) لم تعد طيبة في الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال . وربما يحرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما في جانب هواة الأسلوب .

و.ب.م يستطيعون أن يعترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى بم اعتراضوا ؟ يبدو لي أن خصومي يعوزهم الشعور بالجد في عملهم ، وأن حملاتهم لا تحوى شيئاً سوى زفرة طويلة تنم عن العار الذي ينكشف عنه ما سطره في عمودين أو ثلاثة من أعمدة المقال . وبودي لو علمت باسم أي مبدأ حكموا على ؟ وعلى أساس أي إدراك للأدب ؟ ولكنهم لم يشرحوا شيئاً من ذلك ، إذ يجهلونهم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعّموا إدّاعاتهم لي بتلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » ؛ لكن أحداً منهم لا يستطيع قبولها . إذ هي أيضاً مما يُضاق به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد ، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تذرّع بها نكرات القرن الأخير ، إذ فضلوا أن يتهموا بضيق الأفق والتقييد على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد . على أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء . وما هو ذلك الشيء ؟ وأظن أن الضيق كان سيبلغ بهم أقصى مدى لو لم يعثر لهم فرنانديز ^(٣) بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ « رسالة

(١) الشاعر الكلاسيكي الفرنسي الذي وصل بالمأساة الكلاسيكية إلى درجة كمالها ، وعبريته تتجلى في وصف الصراع النفسي والعواطف المشوبة (١٦٣٩ — ١٦٩٩) .

(٢) Saint-Evrémond كاتب كلاسيكي فرنسي ، ذو أسلوب قوي لاذع ومزاج حاد (١٦١٠ — ١٧٠٣) .

(٣) Fernandez (Ramon) ناقد فرنسي معاصر ولد عام ١٨٩٤ — ومن أوائل إنتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث عن ستاندار وبلازك وپروست وكونراد وميريدث ، ومن أواخر كتبه كتابه المسمى : بلازك عام ١٩٤٤ .

الكاتب . فهم يقولون لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها ، ولا أن يقتصر في بحثه على الجرى وراء جمال الجمل أو جمال الصور التي تساق فيها . ووظيفته مقصورة على أداء « رسالة » لقرائه . وما « الرسالة » إذن ؟

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ ، والذين وجدوا لأنفسهم ، على شفا اليأس ، عملاً هادئاً هو حراسة المقابر^(١) . ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة ؛ وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءاً من المكتبة . فهي عامرة بأموات انحصر عملهم في الكتابة ، وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة الحياة ؛ على أن حياتهم ليست معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أموات آخرون كتبوا عنهم . قد مات « رامبو »^(٢) ومات كذلك « پاترن بریشون »^(٣) Paterne Berrichon و « إيزابل رامبو »^(٤) Isabelle Rimbaud ؛ وبذا اختفى من الطريق مثيرو الضيق ، ولم يبق غير الأكناف الصغيرة المرصوفة على الألواح في عرض الجدران ، كأنها الأقداح المحتوية على رفات الموتى في المقابر الرومانية . وحياة الناقد غير راضية ، فامراته لا تقدره حق قدره ، وأولاده ناكرو الجليل ، ونهاية الشهور لديه قاسية .

(١) من هنا حتى آخر الفصل يسخر المؤلف سخيرة قاسية من النقاد الذين يقتصرون في تقديمهم على دراسة جوانب الكتاب السابقين من نواحي الصياغة أو النواحي النفسية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي ينقدونه والمجتمع الذي كتب هذا الأدب له ، فلا يتجاوزون في تقديم الشكل ، أو النواحي النفسية ، زاعمين أن ليس في الأدب سوى المتعة الفنية ، متخذين من تراث السابقين مادة لمهنتهم التي يعيشون بها بعد أن فشلوا في ميدان الإنتاج الأدبي . ويفتن المؤلف في سخريته من هؤلاء النقاد كما هو واضح .

(٢) شاعر رمزي فرنسي مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة السكرى (١٨٥٤) — (١٨٩١) .

(٣) و (٤) إيزابل رامبو هي أخت رامبو ، وزوجها پاترن بریشون ، وقد كتبت هي مذكرات عن حياة رامبو الخاصة . وكان رامبو يرأسلها .

ولكن يبقى في مكتبته دائماً أن يدخل مكتبته ويأخذ من بين صفوفها كتاباً ، ويفتحه . وحينذاك تهب رائحة عتيقة كأنها منبعثة من سرداب ، وتبدأ عملية غريبة يسميها هو عن قصد : « القراءة » . وهي عملية ذات شقين : فهي من جهة نوع من الاستيلاء ، إذ أنه يُعيرُ جسمه للموتى لكي يعودوا إلى الحياة ؛ وهي من جهة أخرى نوع من صلات يعقدها ذلك الناقد مع العالم الآخر . فالكتاب في نظر هذا الناقد لا يعدُّ شيئاً من الأشياء ، كما أنه لا يعدُّ عملاً ولا فكرة . وقد سطره ميت في أشياء ميتة ، فلم يعد له بعدُ مكان في هذه الأرض ، ولا يدور فيه الحديث عن شيء يهمنا عن طريق مباشر . فإذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقعٌ حبرٍ على ورق متعفن . وعندما ينفث الناقد الحياة في هذه البقع ، ويصنع منها حروفاً وكلمات ، فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها ، وعن نزوات غضبٍ غير ذات موضوع لديه ، وعن مخاوف وآمال انقضى وقتها . فهو محوطة بعالم تجريدي كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كتماثيل تصوّرُ العواطف ، أو بالأحرى قد انحدرت إلى حيز « القيم » . ولذا يتخيل أنه على صلةٍ بعالم يعيا على الفهم ، شأنه في ذلك شأن ما يعانيه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكي الفن ، كما كان يعتقد أفلاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المثُل . وحين يستغرق في القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطيوف . فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً ؛ وليس ابنه الأحب إلا طيفاً كذلك . وسيخلد هذان الطيفان ما دام « كزينوفون » قد خلّد صورة « كزانتيب »^(١) وشكسبير صورة « ريتشارد الثالث »^(٢) . وما أشد فرحته حين يسدى إليه

(١) Xantippe امرأة سقراط ، وهي معروفة بشراسة خلقها معه ، ولكنها بكت عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليوناني : « كزينوفون » Xénophon (من حوالي ٤٢٧ إلى ٣٥٥ ق . م) في كتابه : « مآثر سقراط » Mémoires de Socrate الذي صور فيه سقراط رجلاً تقياً ورعاً .

(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard the third

المعاصرون الفضل بموتهم؛ فتمضى كتبهم، على ما يعوزها من نضج، وعلى ما تفيض به من حياة وما يحتدم فيها من معان، إلى الشَّطِّ الآخر، حيث يقل تأثيرها رويداً رويداً، فينمو في نظره رواؤها قليلاً قليلاً. وبعد إقامة قصيرة في المظهر تمضى تلك الكتب لتضيف إلى عالم الغيب قِماً جديدة. وها هي ذى بين يديه المقتنيات الحديثة من «برجوت»^(١) «وسوان»^(٢) «وسيجفريد»^(٣) «وبلا»^(٤)

= ونيتها يصور شكسير شخصية رنشارد المتافق التآمر الذى وصل إلى الملك عن طريق حيلة أئيمة وارتكب جرائم كثيرة، ثم كان فريسة عذاب الضمير في ليلة قتل فيها بيد الخارجين عليه، وهزمت جيوشه، وتولى بعده هنرى السابع.

(١) شخصية أدبية من الشخصيات التى خلقها مارسيل بروس في مجموعة قصصه التى يطلق عليها: «البحث عن الزمن المفقود». وهى شخصية كاتب برجوازي يذكر في ملاحظه بشخصية الكاتب الفرنسى الشهير المعاصر للمؤلف وهو أناتول فرانس.

(٢) شخصية أدبية لمارسل بروس أيضاً، يذكرها في أول قصة من مجموعته السابقة الذكر، عنوانها: Du côté de chez Swann، وفيها يصف شخصية برجوازي مرفه تعرفه أسرة مارسيل (وهو في مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه في كثير من ملاحظه) وابنة سوان هذا، وتسمى جيلبرت، شخصية هامة تشغل مكاناً كبيراً في القصة الأولى والثانية من مجموعة قصص: «البحث عن الزمن المفقود» السابقة الذكر.

(٣) Siegfried et le Limousin عنوان قصة للكاتب الفرنسى «چان چيرودو» صدرت عام ١٩٢٢، ثم صاغها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩، وهى سخرية وتقد للشعبيين الألمان والفرنسيين وما فيهما من خير وشر، وكيف أن كلا الشعبين منهما يمكن أن يكمل الآخر. وفيها أن جندياً فرنسياً يأخذه الألمان فاقد الوعي، وحين يسترجع وعيه يصبح فاقد الذاكرة، ويبقى ألمانياً مخلصاً، ثم يتعرف عليه — في عراق — كاتب صحفى فرنسى، فيكتشف فيه رفيق صباه في منطقة ليموزين الفرنسية.

(٤) Bella قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر، صدرت عام ١٩٢٦، وفيها يصور حب الفتاة «بلا» للفتى «فيليب» من أسرتين متعاديتين سياسياً، ويشتمل عداؤهما في نوعين من الحياة مختلفين أكثر مما يتمثل في مثالين سياسيين منشودين. وفي نفس الحيزين تتمثل هذه العقبات التى لا سبيل إلى التغلب عليها. وفي القصة كذلك سخرية من حزبين فرنسيين، معاصرين للمؤلف، على الرغم من ميله في القصة لحزب منهما.

و«مسيو تست»^(١) . وعما قريب دور «ناتانيل»^(٢) و«مينالك»^(٣) .

أما الكتاب الذين يأبون إلا أن يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد في حركاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاقة في الظهور منذ الآن بمظهر الموتى ، كأنما وافاهم الأجل المحتوم . وقد تجلت في هذا الباب حنكة «فاليري»^(٤) ، إذ أنه ينشر منذ خمسة وعشرين عاماً كتبه كأنه مؤلف رحل من هذا العالم . لهذا ارتفع في حيانه إلى مرتبة التبجيل كأنه أحد القديسين الأفاضل . وعلى النقيض من ذلك «مارو»^(٥) ، فسلكه في نظر هذا الصنف من النقاد مجلبة للعار . إن

(١) Monsieur Teste مجموعة مقالات ألفها پول فاليري (١٨٧١ — ١٩٤٥) وطهرت عام ١٩٢٩ ، ولها طابع القصة الفلسفية لشخصية «مسيو تست» العجيبة ، ورأيه في المجتمع ومزاعمه فيما يخص العادات والزواج ، وما في حياة باريس من مفاتن ومكاره .

(٢) Nathanaël شخصية أدبية في كتاب «الغذاء الأرضي» لأندريه جيد (١٨٦٩ — ١٩٥١) — وصدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم «جيد» نوعاً من الخلق ، فيه يهتم المرء بتجاربه أكثر مما يهتم بالعلم ، وذلك لكي يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتمتع بمباهج الحياة وبحريته ، دون جعود لكرم الخلق . وفي ذلك يقول جيد : « ليعلمك كتابي أن تهتم بنفسك أكثر مما تهتم به ، ثم أن تهتم بالآخرين أكثر مما تهتم بنفسك » ، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو «ناتانيل» ، ثم إلى أستاذ هو من خلقه اسمه : مينالك . والشخصية الأولى في الكتاب هي المؤلف نفسه . والكتاب أهم ما كتب المؤلف ، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧ .

(٣) Ménélaque انظر الهامش السابق .

(٤) Paul Valéry (١٨٧١ — ١٩٤٥) الشاعر الرمزي الفرنسي ، وهو كشعراء الرمزية ، يهتم بالغوص في أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيحاء الرمزية في شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع ، أو الجمهور . وطالما عبر عن أهمية الرمزية وعن مجدها في أنها لا تهتم بالجمهور بقدر ما تهتم بالفن ، انظر مثلاً مقالته : « وجود الرمزية » في : P. Valéry: Oeuvres, éd. de la Pléiade, I, p. 686-705

ولوسائل الإيحاء الرمزية ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ص ٣٧٣ — ٣٧٦ ثم كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ص ٤٨٢ — ٤٨٧ .

(٥) Malraux كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٩٠١ ، لا يهتم في قصصه بالتحليل النفسي ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث في صلاته المقتدة بالمجتمع وقضايا الإنسانية والفكرية . ومن أشهر قصصه : الفاتحون Les Conquérants (١٩٢٨) =

نقادنا متطهرون^(١) ، لا يريدون مباشرة أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقى ما عدا الأكل والشرب . وبما أن من المحتوم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباهنا ، فقد آثروا صلتهم بأشباههم فى العالم الآخر . وإن أشد ما يثير حماسهم لهى المسائل المدروسة ، والمعارك المفروغ منها ، والقصص المعروفة خواتمها . وهم لا يقامرون قط على ما لا يوقنون بنتيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم ، وما دامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرءون لهم من المؤلفين ، وحيث قد تجلى بعد قرنين من الزمان وجه الغرور فى المعارك الدامية التى سادت القديم ، فحسبهم إذن سحر الإيقاع فى الجمل المسجوعة . وهكذا تجرى الأمور فى نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثثرة والترادف ، وكأنما على كل نثر جديد أن يخترع طريقة جديدة ليتحدث فى غير غاية .

أو يكون الكلام عن النماذج العليا وعن « طبيعة الإنسان » لغواً لا غاية له ؟ لقد تذبذب إدراك نقادنا من فكرة إلى أخرى ، ولكنهم ، طبعاً ، فى كل أفكارهم مخطئون . فقد قصد كبار الكتاب فى أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحجة . ولكن لم نعد نرى ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهمهم البرهنة عليه من أمور . فما كانوا يشتهرون به من نقائص ليست بنقائصنا

تت وموقف الإنسان La Condition Humaine (١٩٣٣) وموضوعها الشيوعية فى الصين ، ثم قصة : الأمل (١٩٣٧) فى الحرب الأهلية فى أسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ، ثم عصر السخرية : Le Temps du Mépris (١٩٣٥) . . . وكتابه : « علم نفس الفن » Psychologie de l'Art (١٩٤٨ — ١٩٥٠) — فى ثلاثة مجلدات يتناول فيها أسس الفن خلال العصور المختلفة — يعد من أهم الكتب الحديثة فى موضوعه .

(١) السخرية وانحى ، ويقصد المؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعى أو إنسانى ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تدنيس له . والمتطهرون Cathares أيضاً مذهب دينى إلحادى يغالى فى الفضائل ، انتشر فى فرنسا فى القرن الثانى عشر الميلادى ، وشهر عليه البابا حرباً هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى .

اليوم ، على حين هناك نقائص أخرى تثير حفيظتنا الآن لم تخطر لهم ببال . وقد كذب التاريخ بعض نبوءاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا أن هذه النبوءات كانت ، في وقت ما ، من دلائل عبقريتهم . وقد ماتت بعض أفكارهم موتاً تاماً ، وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعده الآن من الدروب المطروقة . ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحُجَج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براعة عرضها وإيجازها في نظرنا إلا حلية وتأنق في هندسة الألفاظ ، وهو أمر لا يمس الناحية العملية في شيء . فما أشبهه بغيره من المظاهر الهندسية في التأليف ، مثل أنواع اللحن المتواردة على موضوع واحد عند « باخ »^(١) ، ومثل الزخارف العربية في قصر الحمراء .

وتهز مشاعرنا هزاً قوياً هذه المظاهر الهندسية العاطفية ، على حين لا تبلغ حججها درجة إقناعنا ، وبالأحرى لا يحركنا فيها سوى التمثيل العاطفي . فقد بقيت الأفكار فيها — على الرغم من خلقة جدتها على مر العصور — عناصر مقاومة جزئية لخلق من لحم ودم . فمن وراء حجج العقل التي ذوت قيمها تقف على حجج القلب ، ونرى الفضائل والذائل ، ونذكر مدى ذلك الجهد الهائل الذي يعانیه الأحياء . فالكاتب « ساد »^(٢) يبذل جهده كله ليستميلنا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانغماسه في المناقص ، فليس هو سوى روح تأكلت بمرض جميل ، فما أشبهه بصدفة لؤلؤية . ورسالة « روسو »^(٣) في المسرح لم تصرف إنساناً عن

(١) (Jean-Sébastien) Bach موسيقار ألماني ، من أسرة ألمانية مشهورة بالموسيقى ، وألحانه الدينية تم عن عبقرية في غناها وانسجامها .

(٢) Sade كاتب فرنسي متعرد معروف بقصصه المصورة للذائل ، ووراء نزعاته المادية ثورة ميتافيزيقية (١٧٤٠ — ١٨١٤) .

(٣) عنوان رسالة « روسو » هو : رسالة في المسرح = Lettre sur les Spectacles

الذهاب اليه ، لكننا نتذوق أدبه اللاذع في بغضه للفن المسرحى . وهكذا تكمل متعتنا على قدر براعتنا في التحليل النفسى^(١) . فنستطيع أن نشرح « العقد الاجتماعى »^(٢) بأنه وليد مركب نقص كالذى كان عند أوديب ، و « روح

== نشرها روسو عام ١٧٥٨ يرد فيها على دعوة « دالمبير » D'Alembert إلى إنشاء مسرح للملهة في « جنيف » . وفى الرسالة يرى « روسو » أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة ، وتنقل صورة من المدنية للناس فيها معالم المفاصد الفاتنة المغرية ، على أن المآسى المسرحية نفسها تشعل نيران العواطف وتغرى بالرذيلة . وآراء « روسو » هذه تتفق وعقيدته فى فضائل الرجل الفطرى الذى يفسد كلما تمحض .

(١) يرى الوجوديون أن عماد النقد لا يكون فى الكشف عن النواحي النفسية للكاتب فى أدبه ، من حيث إنه مرآة لعالم الاشعور ، أو من حيث النواحي الذاتية المحضة . ولا عبرة عندهم بالاشعور إلا عندما ينعكس أثره واضحاً فى أهداف الكاتب حين يحرص الكاتب على تصويرها عن وعى منه ، وهذا الجانب المقصود من الكاتب فى تصوير أهدافه هو مدار النقد ، وهو مجال الأدب الاتراى . انظر التحليل النفسى عند الوجوديين وأثره فى الفن للمؤلف فى كتابه : « الوجود والعدم » الفصل الثانى من الباب الرابع :

L'Etre et le Néant, IV Partie, chap. 2.

(٢) Le Contrat Social أو العقد الاجتماعى . وكان يسمى : « لإنجيل الثورة » أى الثورة الفرنسية الكبرى ، نشره « روسو » عام ١٧٦٢ . وفيه يرد على من يبنى الحكم فى الدولة على أساس الحق الإلهى أو على القوة ، وهو يبنيه على عقد أصلى قبله كل فرد من المجموعة عن اختيار ، والتزم فيه كل فرد تجاه المجموع التزاماً متبادلاً على التساوى ، لا ميزة فيه لأحد . وبهذا العقد الاختيارى الذى يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تشكون ماسماه « روسو » : الإرادة العامة المبنية على مصلحة كل فرد فى ظل الوحدة السياسية ، وهذه الإرادة العامة هى مصدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية . وقد جعل « روسو » أساس الحكم هذه الإرادة العامة ، وهو أساس « مشروع لأن دعامة العقد الاجتماعى ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العام ، ومتين لأن له ضماناً فى قوة الإرادة العامة التى لا يطيع الفرد بها فرداً آخر ، ولكنه يطيع إرادته الخاصة » . وقد كان الكتاب ثورة سياسية ذات أثر فى العالم أجمع . وفى مقدمة « العقد الاجتماعى » يذكر « روسو » أنه يبحث فى نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكم ، لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن النظام ، لأن مجاله فى هذه الحالة يكون مقصوراً على العمل على تنفيذ هذه النظم . وربما كان فى هذا المعنى الأخير أساس العقدة النفسية التى يشير « سارتر » إليها ساخراً .

القوانين»^(١) بمركب النقص عند مؤلفه ، أى أننا نتمتع بمتعة لا حد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلاب الأحياء على آساد الموتى . وعند ما يحتوى كتاب بهذا النحو على أفكار ينتشى لها القارىء على حين ليس بها إلا مظاهر حجج لا تلبث أن تنمى تحت الاختبار لكيلا يبقى منها إلا ما به تحقق القلوب ، وعند ما يختلف اختلافاً جوهرياً ما يستنبط من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب « رسالة » . فروسو أبو الثورة الفرنسية و « جوينو »^(٢) صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية ، كلاهما أتحفنا برسالة استمالت إليها القلوب على سواء . فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر ، فيحب أحدهما ويبغض الثانى . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنهما كليهما قد ارتكبا خطأ واحداً عميقاً مستطاباً : ذلك أنهما ماتا . وفى هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالاتهم ، وذلك بأن يقتصروا طواعية واختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التعبير غير اختياري ، لأن الموتى من « موتينى »^(٣).

(١) L'Esprit des Loix أو « روح القوانين » ألفه « مونتيسكيو » (١٦٨٩ — ١٧٥٥) -- ويتبين هدف المؤلف من كتابه بذكر عنوانه كاملاً : « روح القوانين » أو ما يجب أن يكون للقوانين من علاقة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتجارة . وعلى الرغم من أن المؤلف تقليدى فى اتجاهاته بامة ، قد أقر مبادئ حديثة فى التشريع ، منها مسئولية المشرع ، ومنها التسامح الدينى ، ومنها الحريات العامة ، ثم تشهيره بتشريع تجارة الرقيق .

(٢) Gobineau كاتب وسياسى فرنسى (١٨١٦ — ١٨٨٢) مؤلف كتاب : « رسالة فى تفاضل الأجناس الإنسانية » *Essai sur l'Inégalité des Races Humaines* ، وقد أثرت فى دعاة الاعتزاز بالجنس ، وبخاصة من الألمان .

(٣) Montaigne كاتب أخلاقى فرنسى (١٥٣٣ — ١٥٩٢ م) مؤلف « الرسائل » وفيها يحاول فى خواطره الفلسفية أن يرسم نفسه هو من ثنايا تناقضه فى طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاهتداء إلى العدالة ، ولكن دون أن يذهب إلى التشاؤم . وعنده أن فن الحياة يجب أن ينبنى على الحكمة الرشيدة التى يستوحىها المرء من الذوق السليم وروح التسامح .

إلى « رامبو » قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد ، وعن غير طريق معهود .
فعلى المعاصرين من الكتاب — فى نظر هؤلاء النقاد — أن يجعلوا من هذا
الفضل — الذى أتخفنا به عن غير قصد هؤلاء السابقون — غايتهم الأولى التى
يهدفون إليها . وهم لا يتطلبون من الكتاب أن يفضوا إلينا باعترافات لم تصقل ،
ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان فى هتك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة
الرومانتيكيين . وحيث إنا نجد مُتعةً فى كشف القناع عن حيل « شاتوبريان »^(١)
و « روسو » ، وفى مفاجأتهم فى المواطن المستسرة حيث يلعبان دورهما على الجمهور ،
وفى تمييز الدواعى الخاصة فى قضاياها العالمية ؛ فعلى المحدثين ، إذن ، أن يقصدوا فى
كتابتهم إلى إتاحة مثل هذه المتعة لنا . فليسوقوا أقيستهم ، ولينفوا وليثبتوا
الحجج ، أو يقبلوها ؛ ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعاوى سوى غاية
ظاهرة لخطابهم ، أما الغاية الحق فهى الإفضاء بذات أنفسهم إفضاء غير مقصود .
وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولاً من أسلحة حججهم ، على نحو ما فعل الزمن
بالكتاب الكلاسيكيين ، وعليهم أن يسوقوها فى موضوعات لا تهم أحداً بعينه
أو فى حقائق جد عامة^(٢) ، حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفاً . وأما عن الأفكار
فعليهم أن يضيفوا عليها مظهراً من العمق ، لكنه ليس إلا مظهراً فحسب ، وأن
يصوغوها بحيث تتضح وضوحاً بما يلتفتها من أحداث : كطفولة بآسة ،
وكصرع الطبقات ، وكالحب غير المشروع . ولا ينبغي أن يتوغلوا جادين فى ميدان

(١) الكاتب الفرنسى الرومانتيكى الشهير (١٧٦٨ — ١٨٤٨) . ووجه لإشارة المؤلف
إليه وإلى « روسو » أب الرومانتيكيين هنا أنهما يرسمان أنفسهما فى الصور والمواقف العاطفية
التي يصورانها شعورياً ولا شعورياً فى أدبيهما والكشف عن ذلك هو هم مدرسة التحليل النفسية
التي يعيها هنا المؤلف .

(٢) لا يؤمن الوجوديون بمجدوى الحديث عن الأفكار العامة ، فالعدل فى ذاته معنى غامض .
وباسمه قد يرتكب الظلم ، ولكن العدل يتضح حقاً فى موقف معين خاص ، وكذلك الحرية ،
والوطنية . ولهذا يدعون الكتاب أن يتخذوا موقفاً خاصاً من مسائل أمتهم أو مشكلات العالم .
وسيزداد هذا المعنى وضوحاً فى كلام المؤلف فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

التفكير ، فالفكرة تطمس جانب الإنسان ، على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمة خالصة من الدموع ليست من الجمال في شيء ، بل هي مثار ضيق ، والإيمان في سوق الحجب مثار ضيق كذلك كما رأى ذلك « ستاندال »^(١) . وطريق القصد في نظرهم إنما يكون بسوق الحجب بحيث تكمن من ورائها الدموع . فالأقيسة تنتزع من الدموع ما فيها من ابتذال ، وكذا الدموع — إنما توحى به من منشئها العاطفي — تنتزع من الأقيسة ما فيها من تطاول . وبذا لا يبلغ تأثيرنا مداه ، كما لا نصل بوجه إلى درجة الاقتناع . ونستطيع أن نستسلم آمنين لتلك اللذة المعتدلة التي نجدها ، كما هو معلوم ، في تأملنا لكل عمل فني . وهكذا يريدون أن يكون « الأدب الحق » و « الأدب الخالص » ذاتيةً تتجلى في صنوف من الموضوعية ، وحديثاً لطف وحسن وضعه حتى تساوى والصمت ، وفكرةً هي في نفسها جدال دائم ، وعقلاً ليس سوى قناع للجنون ، وشيثاً خالداً تنوهمه الأفهام في لحظة عابرة من لحظات التاريخ ، ولحظة تاريخية تحتوي — بما عمرت به جوانبها الخبيثة من معان — على نموذج الإنسان الخالد ، وتعلينا خالد القيمة صادراً عن غير إرادة واعية ممن تصدوا لهذا النوع من التعليم .

فالرسالة التي يريدون الكتاب على أداؤها — كما يتضح مما أسلفنا من شرح — هي روح صارت شيئاً من الأشياء . روح ! وماذا نصنع بتلك الروح ؟ نتأملها على بعد في هيبة . ولم تجر العادة لإنسان بعرض روحه على المجتمع بدون دواع قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا في بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور ليستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم . وعلى

(١) Stendhal كاتب وناقد فرنسي (١٧٨٣ - ١٨٤٢ م) ذو ذوق رومانتيكي ، يحلل شخصياته الأدبية عن طريق عاطفي ساخر أحياناً . وإلى جانب قصصه ألف كتاب : « راسين وشكسبير » .

هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جواله تقتنى بـشمن ضئيل . فمنها روح الشيخ الطيب « مونتيني » ، ومنها روح « لافونتين »^(١) ، ومنها روح « جان جاك »^(٢) ، ومنها روح « جول بول »^(٣) ، ومنها روح « جيرار »^(٤) الممتعة . والفن الأدبي هو اسم مجموع الأعمال التي تجعل هذه الأرواح طبيعة مسالمة . وبعد الدبغ والتنقية وإجراء العمليات السكياوية تصبح تلك الكتب فرصة للطالبين يكرسون فيها بضع لحظات من حياتهم التي ينفقونها جميعا في المشاغل الخارجية ، لكي يجنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . ومجال الانتفاع بها مأمون لا خطر فيه : فمنذا الذي يظن أن « مونتيني » جاد في شكه في رسائله ما دام قد أخذته رعدة الخوف حين عاث الطاعون بمدينة « بوردو » ؟ ومنذا الذي يثق في صدق عاطفة « روسو » الإنسانية ما دام قد وضع أولاده في ملاحجى ؟ ومنذا الذي يحفل بحرية الخواطر الغريبة في كتاب « سيلفى »^(٥) ،

(١) La Fontaine (١٦٢١ — ١٦٩٥) شاعر كلاسيكي فرنسي ، مشهور بقصصه على لسان الحيوان ، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف في دقة ولطف وسخرية جعلت هذا الجنس الأدبي يرتقى في إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية « لافونتين » من قصصه على لسان الحيوان .

(٢) يقصد جان جاك روسو ، وقد سبقت الإشارة إليه في هامش ص ٣١ — ٣٢ من هذا الفصل .

(٣) Jean Paul كاتب رومانتىكى ألماني (١٧٦٣ - ١٨٢٥) . وقد حاول في إنتاجه الأدبي أن يعبر عن أدق خلجات النفس في منطقة اللاشعور ، وقد شرحنا كثيراً من تجاربه النفسية وفلسفته واستشهدنا بالنصوص الأدبية في كتابنا « الرومانتيكية » ص ٧٨ - ٨٥ .

(٤) جيرار دى نرقال (١٨٠٨ - ١٨٥٥) كاتب وشاعر وقاص رومانتىكى ، وفي شعره وقصصه كان يعبر عن هواجسه وأوهامه في أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه تيوفيل جوتييه : « إنه العقل الذي يعلى عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات » . ومن قصصه « سيلفى » و « أورليا » وبهما احتفل السيراليون ، إذ فيهما تتدفق الأحلام في مجال الواقع ، وتمحى الحدود بين المنطقتين . انظر الهامش اللاحق .

(٥) عنوان قصة لـجيراردى نرقال ، نشرت في مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية Sonnets . وموضوع قصة « سيلفى » هو حب جيرار لأورليا المثلة ، وهو حب لم يستطع أن =

ما دام جيرار دى نرفال كان مجنوناً ؟ وفوق هذا فالناقد المهني يصل بين هذه الأشخاص بمحاورات حامية الوطيس يعلننا بها أن الفكرة الفرنسية محادثة موصولة بين « پاسكال »^(١) و « مونتيني » . وهو لا يقصد من هذا إلى بعث « پاسكال » و « مونتيني » إلى الحياة من جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مالرو »^(٢) و « جيد »^(٣) إلى عالم فناء لا بعث لهم منه . وحين تتابع المتناقضات في حياة السكاتب ومؤلفاته فتجعلهما كليهما غير ذات جدوى ، وعند ما تتمخض رسالة الكاتب — على هذا النحو في عمقها المزعوم الذي لا يتوصل إلى مداه — عن هذه الحقائق المعروفة : « أن الإنسان ليس بطيب ولا بشير » ، وأن « الحياة الإنسانية مليئة بالآلام » ، وأن « المبقرية ليست إلا مصابرة طويلة » ، حينذاك

== يروح به لها ، وتدور أحداث هذا الحب في أحلام يقظة تترأى فيها الأشخاص كالأطياف ، وينتهى بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيرار » عنها ، فيل موتته في الفترة التي كان قد اتباه فيها الجنون ، ولكنه كان يختار لحظات إفاقته منه . ثم كتب قصة « أورليا » وهي تكملة وتفصيل لقصة « سيلفى » ، وفيها يختلط الحلم بالحقيقة ، مما اتخذ السيراليون أساس مذهبهم ، وقد لخصت القصة الأخيرة وأشارت إلى مفزاها في فلسفة الأحلام عند الرومانتيكيين ، نظر كتابي : « الرومانتيكية » ص ٨٨ — ٨٩ .

(١) Pascal (١٦٢٣ — ١٦٦٢) العالم الفرنسي والفيلسوف الشهير الذي سبق أن قلنا إنه هاجم اليسوعيين في رسائله . وقد نبه قومه إلى دراسة الرذائل والمفاسد التي تثقل النفس الإنسانية ، وكان من أكبر دعاة الخلق عن طريق الدين المسيحي . وقد نبه إلى مبدأ النسبية في الأخلاق والعادات . وهذه وجوه شبه عاة بينه وبين « مونتيني » كما هو في رسائله (انظر هامش ص ٣٣) وسنرى أن بعض أفكار « پاسكال » قد جذها الوجوديون .

(٢) انظر هامش ص ٢٩ — ٣٠ .

(٣) انظر هامش ص ٢٩ . وقد كان أندريه جيد حياً حين كتب « سارتر » كتابه الذي ترجمه ، وكان أندريه جيد في كل ما كتب يبحث دائماً عن السعادة والحقيقة من حيث هي ، محتقراً المزاعم الخلقية ، قاصداً دائماً إلى ألا يلتزم بشيء . وقد ترجم إلى العربية له : « الغذاء الأرضي » Les Nourritures Terrestres . وسيتحدث « سارتر » عنه في أدبه في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

تكون قد نيلت الغاية القصوى في نظرهم من هذا العمل المشثوم ؛ ويستطيع القارىء أن يصبح هادىء النفس وهو يلقي بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

ولكن بما أنا نرى في الإنتاج الأدبى مشروعاً من مشروعات الخلق ، وبما أن الكتاب يحمون قبل أن يموتوا ، وحيث إنا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا في كتبنا ، وأنه حتى لو خطأتنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك سبباً لكى نضل نحن منذ الآن أنفسنا ، وبما أنا نعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » في كل ما يكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسقاً بعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان في الحياة من أنه في نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلينا — نتيجة لهذا كله — أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

تعليقات على الفصل الأول

[١] بصفة عامة على الأقل . ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام پاول كليه Klee ينحصر في محاولته أن يكون رسمه موضوعاً وعلامة ذات دلالة في وقت معاً .

[٢] أعبر هنا بكلمة « خُلِّق » لا بكلمة « محاكاة » . وهذا كاف للقضاء على الخلط الذي وقع فيه شارل إتين Ch. Etienne . وواضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتبت ، وأنه في جداله يصارع أطيافاً من خلق أوهامه .

[٣] قد ذكر هذا المثل باتاي Bataille في كتابه : التجربة الباطنية :
L'Expérience Intérieure

[٤] أذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شيء عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة^(١) ، في حين يرسم النثر صورته^(٢) . فالعمل الإنساني الذي تسيطر عليه الحاجة وتوجهه المنفعة ليس في أحد معانيه سوى وسيلة ، فهو يمضي غير مدرك في نفسه ، إذ العبرة بنتيجته : إذا مددت يدي لأخذ القلم ، فليس عندي غير وعي عابر ومبهم بحركتي ، والشيء الذي أرى هو القلم . فالمرء في صلته بعالمه تستلبه الغايات . والشعر يعكس هذه الصلة ، إذ يصبح العالم — بما فيه من أشياء — غير جوهري ، بل تعلقة للعمل الذي هو غاية في نفسه . فها هي ذى الكأس لكي تميز الغادة الميفاء في حركتها الرشيقة فتملؤها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيل وهكتور في صراع الأبطال . وإذا

(١) كما في أسطورة البطولة في الملاحم ، كما سيذكر المؤلف ذلك بعد قليل .

(٢) في القصة في معناها الحديث ، وفي السرحية ، إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة والواقع والموقف ... من وراء محاكاة الواقع في صورة من صورته . فالتنثر في جوهريه نفعي ، في معنى النفع الاجتماعي .

أسدل الستار على الغاية من العمل ، فتجرد منها ، صار في نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص . على أنه مهما يكن من انصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات في محاولاته ، فإنه بقي حتى القرن التاسع عشر في وفاق مع المجتمع في جملته ، فمع أنه لم يستخدم اللغة في الغرض الذي قصد إليه النثر ، قد أولى هذا الغرض ثقته ، شأنه في ذلك شأن الناثر .

وعندما نشأ المجتمع البرجوازي ، كون الشعراء والكتاب جبهة واحدة للإشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقي عمل الشاعر محصوراً دائماً في خلق أسطورة الإنسان ، ولكنه انتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذي كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان في تلك الأسطورة هو دائماً الغاية المطلقة . ولكن الشاعر — بنجاحه في محاولته — قد غاص في وهلة مجتمع نفعى . فالباعث الأول لعمله — ذلك الباعث الذي أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة — ليس هو ، إذن ، النجاح بل الإخفاق . وحين وقف الإخفاق وحده حائلاً بينه وبين مشروعاته التي لا حصر لها ارتد إلى ذات نفسه صافي الدخيلة . وظل العالم غير جوهرى لديه ، ولكنه ظل أمامه في الوقت نفسه تعلقة للإخفاق .

والغاية من الشيء هي إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس القصد هو التحكم في إقحام الإخفاق والدمار في مجرى حوادث العالم ، بل الأحرى أنه لم يعد يستوقفه من حوادث العالم سواها . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق في وقت معاً . وليس المنطق — في صورته الديالكتية — كافياً للتفكير في المحاولة ، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسعة . سأحاول يوماً أن أصف حقيقة ذلك الشيء العجيب — ألا وهو التاريخ — لأبين أنه ليس « ذاتياً » وليس على وجه الدقة

« موضوعياً » . فمنطقه يعارضه وينفذ فيه وينال منه شيء مضاد للديالكتية يظل مع ذلك ديالكتياً . ولكن هذا عمل الفيلسوف ، إذ في العادة لا يعتدُّ إنسان بكلا الوجهين في وقت معاً ، بل يرى الرجل العملي أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر . عندما تتحطم الآلات وتصير غير صالحة ، وعندما تتحقق المشروعات ، ويضل الجهد ، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهيبة ساذجة كطراوة الطفولة ، لا سند له ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصور له من حقيقة ، لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل في كل حالته يدعو إلى التعميم ، فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها^(١) الفردية . ولكن إذا قلبنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا — كما هو متوقع — أن الإخفاق بوصفه غاية نهائية هو ممارسة لهذا العالم وتملك له في وقت معاً : ممارسة ، لأن الإنسان أسمى مما يقهره ، فهو لا يجادل في الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقائد ، ولكنه — على العكس من ذلك — يجادل فيها في أوسع ما يتصور لحقيقتها من حدود ، وهي حدود وجوده المقهور . فالإنسان بمثابة تأنيب في ضمير العالم . والإخفاق أيضاً تملك له ، لأن العالم حين لم يعد أداة نجاح صار آلة إخفاق . وتنفذ إلى جوانبه — والحالة هذه — غائية غامضة ، هي مقياس يفيد في تقويمه ، فيه من الإنسان بقدر ما فيه من عداوة للإنسان . وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر ، بل لأنه في نفسه يترجح^(٢) ويتحول . فمثلاً تنبعث اللغة الشعرية من أنقباض النثر . فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعاني ، وكان نقل

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها ، في حين نظل — في حالات النجاح ، وفي الأحوال العادية للحياة — غير عابئين بهذه الخصائص . فكثافة الأشياء وتوعدها لنا ، وتعويقها لما نريد ، كقيلة بتنيها إلى ما لها من خصائص . وذلك كله رهين بالجهد المبذول للتغلب على العقبات . وبدونه تتشابه الأشياء ، كما يتشابه الناس ، فلا تدرك سوى الحقائق العامة الكلية المضللة في فهمها حق الفهم .

(٢) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساس معادل جديد .

المعاني إلى الآخرين مستحيلاً ، فكل كلمة ، إذن ، تستر مدلولها^(١) الفردي ، وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه . وليس معنى ذلك أنه يوجد شيء آخر غير الكلمات لنقل المعاني ، ولكن بما أن النقل قد أخفق في النثر ، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشيء الخالص الذي يتعذر إيصاله إلى الآخرين . وهكذا يصبح الإخفاق في التعبير إيجاء بالمعاني المتعذر نقلها . وإذا عُوق مشروع استخدام الكلمات اتسع المجال للادراك النزيه للكلمات . ونجد وصف محاولتنا هذه في الصفحة السادسة^(٢) عشرة من الصفحات التي قدمنا بها لهذه الدراسة . ويزيد الأمر وضوحاً إذا نظرنا نظرة أعم إلى تقويم الإخفاق تقويماً مطلقاً ، وهو ما يبدو لي الأصل في مسلك الشعر المعاصر . ويلاحظ كذلك أن هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة في المجتمع . ففي المجتمع الموحد الاتجاه أو الديني ، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الديني التعويض عنه . أما المجتمع الأقل توحداً في الاتجاه والأوغل في فصله بين الدين وأمور الحياة

(١) لأن الكلمات في ذاتها عامة تخفى الجانب الفردي للأشياء . فثلاً إذا سميت الكوب فقد اختفت خصائصها الفردية ، وكذلك الشجرة ، أو العضو من أعضاء فرقة قد يصير مجرد رقم ، فيقال اللاعب رقم كذا مثلاً ...

(٢) قدم المؤلف لهذه الدراسة التي ترجمها بمقدمة عنوانها : تأميم الأدب ، ولم ترجمها لأنها لا تدخل في دراسة « ما الأدب ؟ » التي اقتصرتنا على نقلها . وقد سبق أن ترجمت هذه المقالة في مجلة الكاتب المصري — وفي الصفحة التي يشير المؤلف إليها يذكر أن الأدب الذي يدعو إليه لا يصف المبادئ المطلقة مجردة عن مواقف العصر الإنسانية ، بوصف الخير في ذاته أو الوطنية أو الحرية في معانيها المطلقة مثلاً ، بل يصفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره . لأنها في حالة تجريدها هزيلة لا تؤثر . ولكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها ، وبأن أعداء هذه المبادئ من أصدقائها بياناً لا ليس فيه (فإذا تحدثنا مثلاً عن إنصاف المظلوم مبدأ عاماً لم ينكر ذلك أحد ، في حين لو خصصناه بإنصاف أهل فلسطين المشردين تكشف الموقف عن أعداء الإنسانية الحقيقيين ، وتميزوا عن أصدقائها ...) فالجري وراء المبادئ مجردة عن العصر — تعللاً بالخلود — وهم يبعد الأدب عن وظيفته الاجتماعية والإنسانية التي يجب ألا يتخلى عنها على مر العصور . وفي ذلك يتجلى وعي العصر ، وعي الإنسان بحقيقته في عصره نفسه ، وتتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق .

— كما هي الحال في ديمقراطيتنا المعاصرة — فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق .
فشأن الشعر شأن من يرجح بسبب خسارته . والشاعر الحق من يختار الخسار حتى
الموت ابتغاء الربح . وأكرر أني إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففي التاريخ
أشكال أخرى من الشعر لا يدخل في موضوعي شرح صلاتها بشعرنا . فإذا كان
لا بد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر ، فإننا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه
إنساناً ويكسب بوصفه شاعراً . وهذا هو سر ضياعه ، وسر اللعنة^(١) التي يحمل
دائماً طابعها ، والتي يعزوها دائماً إلى تدخل ظروف خارجية ، في حين هي اختياره
الحض ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق

(١) « الشعراء الملعونون » أو « العقلية الانحلالية » L'esprit décadent من الصفات
التي أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء أنفسهم هم الذين
أطلقوها . فقد ألف الشاعر الرمزي قرلين كتاباً بعنوان : الشعراء الملعونون Les Poètes
Maudits عام ١٨٨٤ ، يؤرخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع هضمهم حقهم . ويبدو أن
هذه الصفة قد أخذها قرلين عن قصيدة : Bénédiction أول قصائد زهور الشر ،
ديوان الشاعر « بودلير » . وفيها يصور بودلير الشاعر أداة لما أراد الله به من سوء يقترفه
أو يصمه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحية ، ولكنه يريد أن يكون ضحية ، ويجد في ذلك
نوفاً من المتعة يبرر تمرده وشكواه . ويسلك الضحية مسلك الجحود لنداء الحياة والسعادة
والقانون . وكتب بودلير نفسه عن الشاعر الأمريكي إدجار ألان پو يقول : « ألا توجد ،
إذن ، أرواح مقدسة ، وقفت حياتها على نوع من العبادة ، وقضى عليها أن تسير نحو الموت
والمجد عن طريق تدمير نفسها ؟ » . وبينما كان يرى شعراء الرومانتيكية — مثل « هوجو »
و « فيني » — في الشاعر نبى العصور الحديثة ، يتقدم ركب الإنسانية ، إذا بودلير — والرمزيون
بعده — يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع
مطالب الحياة من حوله (انظر كذلك قصيدة « الألباتروس » لبودلير) — وكان الشعراء
الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم انحلاليون هم نواة الرمزية فيما بعد . ويقول « قرلين » في
قصيدة — سونيتا من قصائده : « أمثل الأباطورية في نهاية انحلالها » . وهؤلاء طابعهم
العام السأم والاشمئزاز من كل ما حولهم ، وفي الوقت نفسه ينفرون من كل تبذل أو إسفاف .
ويقول قرلين : « كلمة الانحلايين décadents تستلزم لدينا أفكاراً صافية دقيقة لمادية في
أوجها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحاً جديرة بصنوف المتعة المتوثبة ... » وقد وجدوا اللغة
عاجزة عن التعبير عن خواجج النفوس المعقدة الرقيقة ، فاخترعوا ألفاظاً ، وجددوا في معاني
ألفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإيحاء التي تحدثنا عنها في كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي
الحديث الطبعة الثانية من ٤٨٢ — ٤٨٧ ، ٥٣٩ — ٥٤١ ، ثم في كتابنا : الأدب المقارن
من ٣٧٣ — ٣٧٩ .

التام لسعى الإنسان . وهو يرتب أموره ليخفق في حياته الخاصة ، كي يتخذ من إخفاقه الخاص — بوصفه فرداً — شاهداً على الإخفاق الإنسانى بعامته . والشاعر يجادل أيضاً ، شأنه في ذلك — كما سنرى بعد — شأن الناثر ، ولكن الجدل في النثر يتم باسم نجاح أكبر ، في حين أنه في الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[٥] من البديهي أن في كل شعر بعض مظاهر خاصة بالنثر ، أى بعض مظاهر نجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع النثر جفافاً يحتوى على شيء من الشاعرية ، أى أنواع إخفاق ، فليس هناك من ناثر — مهما أوتي من وعى وصفاء ذهن — يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه . فكل جملة من جملة بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف لها . وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه بخصائصها . وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى كل أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضع ذلك پول فاليرى . وعلى هذا تستخدم كل كلمة في معناها الواضح المصطلح عليه ، وفي الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكتسب به أنواعاً من الغموض . وأكاد أقول إنها تستخدم كذلك لهيئتها ، وهذا مما تهتز له مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعد — بعد — في مجال التعبير المصطلح عليه ، بل في مجال الفيض والصدفة . فالوقوفات التي تتخلل النثر وقفات شعرية ، إذ هي معالم لحدوده . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، اقتصر في شرحي على الطرفين المتناقضين : حالة النثر الخالص ، وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شيء فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بنثرية . فإن الناثر إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم ، وتقع في الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشرح أو للتعليم ، صار الشعر مدموغاً بطابع النثر ، وخسر دوره . فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، بيد أنها محددة .

الفصل الثانى

لماذا نكتب؟

نقاط الفصل الثانى

[حرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتاب جميعاً ملزمين وغير ملزمين ، وهى أساس المطالبة بالالتزام — فيما يخص المناظر الطبيعية يظل الشخص لها غير ضرورى فى اكتشافها ، بمعنى أنه لا يوجد لها — أما فى الخلق الفنى فالفنان ضرورى بالنسبة له ، لأنه هو الذى أنتجه — لا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه ، لأنه مصدره ، وليس فيه عنصر مفاجأة له ، لأنه جزء من ذاته . وشأن الفنان فى هذا غير شأن الصانع الذى يعمل على حسب نماذج توضع له — الفنان لا يمكن أن يتجرد من ذاته .

عملية القراءة هى التى يتحقق بها وجود العمل الأدبى — الكاتب لا يقرأ ما يكتبه فى معنى القراءة المقصودة من الخلق الفنى ، لأنه فى قراءته لعمله لا يكتشف جديداً ، وفى القراءة تتحقق موضوعية القارئ ، وهى التى لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب ، لأنه فى عمله ذاتى دائماً — القارئ هو الذى يبنى على العمل الأدبى صفة الوجود المطلق بإنتاجه لإياه عن طريق القراءة . وفى هذه القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبى كأنه موجود طبيعى ، أى أن العمل الأدبى حتمى يفرض على القارئ مقوماته — العمل الأدبى لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها ، بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات — جهد القارئ يعادل جهد المؤلف — دور المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكم — أساسه الاعتماد على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب — رد المؤلف على الفيلسوف « كانت » فى اعتداده بجمال الفن غاية فى ذاته ، وقد أوجزت هذه النقاط فى هامش ص ٥٨ — ٥٩ — الهدف الغائى للفن هو تجديد نظام العالم ، وهو هدف موكول بعملية القراءة — معنى الطرب الفنى الذى يكتمل به العمل الفنى ، وهو يعوق ، برهة ، دعوة الكاتب المبنية على إثارة العواطف الحرة الكريمة ، لا إثارة الحقد والبغلة — المعانى الإنسانية المطاطة تنزاعى كالأفق من وراء تصوير المواقف

الخاصة — الحيدة في الفن مستحيلة — تعاقد الكاتب والقارئ
تعاقدًا أساسه الجوهرى الثقة والحرية ونشدان إيقاظ الوعي
العالمى ومحو المظالم — في أعماق فرائض الفن تكمن فرائض
الخلق — العمل الأدبى في جوهره بمثابة شهادة بالثقة في حرية
الناس — تعلق عواطف القارئ يذهب بقيمة العمل الأدبى —
كل محاولة يقصدها الكاتب إلى استعباد قرائه خطر يهدد
الكاتب في وجود الفنى نفسه ..]

لكلِّ وجهة . فالفن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم
الآخر وسيلة من وسائل التغلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع
بالرهبانية ، أو بالجنون ، أو بالموت ، كما يمكن التغلب بقوة السلاح . فلماذا ، إذن ،
يختار المرء الكتابة دون غيرها ، فيسجل كتابةً مظاهرَ هربه من الحقيقة
أو مواطن انتصاره ؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة
بينهم هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف . وسنحاول هنا
توضيح هذه الحرية لنرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من
« التزام » الكاتب .

كلُّ إدراك من إدراكا كنا مصحوبٌ بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات
طبيعة « كاشفة » ، أى أن بها وحدها يتحقق الوجود ؛ أو بعبارة أخرى : الإنسان
هو الوسيلة التي بها تتبدى الأشياء^(١) . ذلك أن العلاقات بين أجزاء هذا العالم
إنما تتكاثر بمثلنا فيه . فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب
من السماء . وبفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيعى المؤلف من هذا النجم الذى

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان . فالأشياء المنفصلة عن
الإنسان لا وجود لها عملاً إلا بعملية الإدراك ، أى بالعملية العقلية التى يربط المرء فيها بين معرفته
وظاهرات هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها عملاً متوقف
على وعى الإنسان لعلاقاته المتعددة بها ، أى أنها بمثابة الامتداد لذاته . انظر مثلاً :

G. Marcel: *Journal Métaphysique*, p. 15-18.

وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامى محي الدين بن العربى في أن المدرك
هو الذى يوجد الموجودات بتصوره لها ، انظر : محي الدين بن العربى : ذخائر الأعلام شرح
ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت سنة ١٣١٢ هـ ، مقدمة .

اختفى في الواقع منذ آلاف السنين^(١)، مع هذا الهلال آن الترييع ، وذلك النهر الأدكن . وسرعة السيارة أو الطائرة هي التي تربطنا بهذه الأرجاء الفسيحة من الأرض . وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين . فإذا نحن انصرفنا عن منظر من المناظر ، ظل المنظر دون شاهد قابعا غائصا في ظلام المجهول^(٢) ، أي أنه يظل موجودا مجهول الوجود . ولن يبلغ الجنون بإنسان أن يعتقد أن المنظر في هذه الحالة يصير معدوماً ، وإنما العدم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتي وعي آخر يوقظها . وهكذا ؛ إلى وعينا الذاتي بأننا « مكتشفون » يضاف وعي آخر : هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشيء المكتشف .

أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني يتمثل حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلت — في لوحة مرسومة أو مقالة — ملامح وجه في منظر اكتشفته من مناظر البحر أو الحقول ، فأحكمت الصلة بين أجزائه ،

(١) لما يضرب « سارتر » النجم الذي اختفى مثلاً ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها في وعيه للأشياء ، فمثلاً بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوءها إلينا ، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثمان دقائق وثمان عشرة ثانية ، أي أنها تظل مشرقة هذه المدة الزمنية دون أن نراها ؛ وكذلك حين تغرب تختفي في الحقيقة ، ولكننا نظل نراها — وهي مختفية — نفس المدة الزمنية السابقة الكافية لاختفاء ضوءها بعدها . وبما أن بعض النجوم بيننا وبينها مسافة أكبر بكثير مما بيننا وبين الشمس ، قد نبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية ، إذن لو اختفى نجم من هذه النجوم البعيدة ، فإننا نظل نراه آلاف السنين التي لا بد منها لاختفاء ضوءه عن عيوننا .

(٢) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص في الوقت نفسه على أن ينبه إلى أن هذه الظاهرات التي بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا في ظاهريات ، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » الوجود المتعدى حدود الظاهرة ، أو الوجود المتعالي .

وأدخلتُ فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضتُ وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندى — فى هذه الحالة — وعىٌ بأننى أنتجتُ هذا المنظر بأجزائه ؛ أى أننى أحس بأنى ضرورى بالنسبة إلى ما خلقتُ . ولكن الشيء الذى خلقتُه فنياً هو الذى يستعصى على هذه المرة : إذ لا يمكن أن أكتشف وأخلق فى آن^(١) . فالخلق بمنزلة الشيء غير الحتمى^(٢) بالنسبة إلى القوة التى خلقتَه . فمن الواضح ، مبدئياً ، أن الموضوع الذى أنتجه الفنان — حتى لو ظهر فى عيون الآخرين كأنه كاملُ الخلق — هو لدى منتجِه موضع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط فى اللوحة ، أو هذه الصبغة ، أو هذه الكلمة ، وبذا لا يفرض الإنتاج نفسه فرضاً على منتجِه . وقد سأل رسامٌ مبتدئٌ أستاذه قائلاً : « متى أعدُّ اللوحة من لوحات رسمى كاملة ؟ » . فأجابه الأستاذ : « فى الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشاً قائلاً فى نفسك : أنا الذى فعلت هذا !! » .

ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا يقتضى منه النظر إلى عمله بعينى إنسان آخر لكى يكتشف ما أنتج . وبدهى أن وعينا بما أنتجنا يقل كلما زاد وعينا بقوتنا^(٣) للنتيجة . إذا كانت المسألة خاصةً بصناعة الخرف أو النجارة ، فنحن نعمل طبقاً لنماذج موضوعة ، حدد الآخرون لنا استعمالها .

(١) أى أن الاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان ثابتهما تالية للأولى ، فلا اكتشاف لإدراك المرء للعلاقات التى تربطه بشيء أو منظر مثلاً ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق الفنى تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجَه ، وهو حر فى إنتاجه أو تغييره .

(٢) أى أنه لا يفرض نفسه على منتجِه ، إذ هو موضع نظر منه ، وبمجال تغيير دائم .

(٣) أى أننا لا نرى العمل غريباً عنا كلما كنا مصدر إنتاجه فى جلته ودقائقه ، فليس فى العمل الفنى ، إذن ، عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجِه .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة في فلسفة هيدجر^(١)، لأن الآخرين هم الذين يشتغلون بأيدينا . ويمكن ، في هذه الحالة ، أن تظهر نتيجة العمل غريبة لنا لدرجة تحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن مخترعي قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعاييرها ، وإذا كان منبع الإنتاج منبعاً من أعماق القلب ، ففي هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا في عملنا ، لأننا نحن الذين اخترعنا القوانين التي بمقتضاها نحكم عليه ، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا . وحتى لو اقتصرنا ، في هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا الفني دون أن نمسه بتغيير ، فلن نفيد منه هذا المرح وهذا الحب ، لأننا نحن الذين وضعناها بأنفسنا فيه ، ولن نصير تلك النتائج التي سجلناها على اللوحات الفنية أو في الورق موضوعيةً أبداً بالنسبة لنا . فمعرفةنا مستفيضة بالوسائل التي كان ذلك الإنتاج وليدها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيمياً ، ولكنه ذاتي ، ففيها ذات أنفسنا من إلهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد ، إذ نكرر عملية الفكر التي أنتجناه بها ، فيبدو كل جانب من جوانبه كأنه نتيجة . وهكذا ، في عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمى ، والمدرّك غير حتمى^(٢) ، ثم إن هذا المدرّك يبحث عن الحتمية في الخلق الفني ويحصل عليها ، وحينئذ يصير الموضوع الذى خلقه فناً هو الشيء غير الحتمى بالنسبة إليه^(٣) .

(١) Martin Heidegger فيلسوف ألماني معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسى الفلسفة الوجودية ، وهو من فريق الوجوديين المؤمنين ، مثل جبريل مارسيل في فرنسا . و « فكرة الناس » في فلسفته يعبر هو عنها بالضير « هم » ، وفيها ينمى على من يزيفون وجودهم الفردى بالسير وراء الناس وبالعامل كما يعملون ، بدون رأى أو فكرة .

(٢) هذه هي مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها هامش الصفحة السابقة رقم ١ ، وفيها يبدو الشيء المدرّك أو المكتشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه . (٣) هذه هي المرحلة الثانية ؛ مرحلة الخلق الفني ، وفيه يصير الإنتاج — الذى هو فى الأصل صورة للشيء المكتشف — غير حتمى بعد خلقه فناً ، أى أنه لا يفرض نفسه على منتجيه ، بعكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرّك فى مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفني .

وفن الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبي خذروف عجيب لا وجود له إلا في الحركة . ولأجل استعراضه أمام العين لا بد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق . فالكاتب ، إذن ، لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه^(١) ، على حين يستطيع الحذاء أن يقيس حذاءً صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذي صمم . والمرء ، حين يقرأ ، في حال تنبؤ وانتظار . فهو يتنبأ بنهاية الجملة ، وبالجملة التالية ، وبالصفحة بعدها ، وهو مقتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو ينفقها . فالقراءة تتألف من عدد جَمٍّ من الفروض ، ومن أحلام متلوة بيقظة ، ومن ضروب من الأمل واليأس . والقراء سباقون على الجمل التي يقرءونها ، يتقدمون في ذلك نحو مستقبل محتمل ، ينهار في بعض أركانه أو يرتفع كلما تقدموا في القراءة ، وينكص من صحيفة لأخرى مكوناً الأفق المتحرك للعمل الأدبي . وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل ، لا تتحقق الموضوعية . فعملية الكتابة ، إذن ، تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه ، ولكنه لا يراها كما يراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . وليست وظيفته هي الوقوع بعينه على الكلمات النائمة المنتظرة للقراءة كي يوقظها بنظراته ، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتوالية . وفي الجملة ليس لنظره رسالة سوى التنظيم البحث . والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب

(١) لأن الكاتب لا يكتشف جديداً بقراءته ما يكتبه ، إذ هو ذاتي فيما ينتجه ، أي أنه يضم ذاته فيما يكتبه من أفكار وآراء وعواطف ، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له ، فلا يمكن أن تثير القراءة في نفسه شعوراً غير الذي أودعه في موضوعه من قبل وكان هو مصدره — وهذا هو ما سبشرحه المؤلف من أن القراءة الحقيقية مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطالع ما كتبه .

شيئاً سوى ما ترتكبه اليد من أخطاء هينة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنه بصدد مشروع يقوم به . وكثيراً ما يحدث له أن ينتظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : ينتظر الإلهام . ولكن المرء لا ينتظر خاطره كما ينتظر إنساناً آخر . فإذا تردد الكاتب فهو في تردده على تلم بأن المستقبل لم يُخلق بعد ، وأن عليه هو أن يصنعه ؛ وإذا كان بعد جاهلاً بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر في هذا المصير ، أو أنه لم يحزم فيه برأى ، فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء ؛ على حين يتبدى هذا المستقبل للقارىء في هذه المائتي صفحة التى تنصله — بما شحنت به من سطور — عن الغاية . فالكاتب — فى أى موضع من كتابه — لا يلتقى إلا بإرادته وبمشروعاته وبما يعلمه ؛ أو بعبارة أوجز : لا يلتقى فيه إلا بنفسه هو ، ولا يظهر منه إلا على ذاتيته هو ؛ أما الموضوع الذى يخلقه فهو منه فى حرز منيع الممال^(١) ، لأنه لا يخلقه لنفسه . فإذا استماد قراءة ما كتب تعذر عليه الخروج من تلك الدائرة ، إذ قد فات أوانه . فهما يكن من شيء فلن تتبدى لعينيه الجملة التى كتبها شيئاً خالصاً من الأشياء . قد يذهب فى قراءته إلى أبعد حدود «الذاتية» ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود . نعم قد يقدر أثر جملة رائعة أو حكمة بالغة أو صفة أصاب بها موقعها ، ولكنه الأثر الذى يحدث فى نفوس الآخرين ، يستطيع الكاتب تقديره ولكنه لا يستطيع الشعور^(٢) به .

(١) لأنه لا يمكنه أن يكون موضوعياً — كالقارىء الآخر — فى تصفحه لما خلقه بنفسه .
(٢) أى أن القراءة عملية مؤلفة من شطرين : فالشطر الأول هو الإدراك ، أى إدراك الإنتاج الفنى ، أو اكتشافه ، وفى هذا الاكتشاف يكون القارىء بالنسبة لما يقرأ فى موقف يشبه موقف الكاتب فى مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فنياً لها ، فيكون الإنتاج الأدبى بالنسبة للقارىء شيئاً حتمياً ، أى يفرض نفسه على القارىء على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك . وفى القراءة يكتشف القارىء الإنتاج الفنى ومؤلفه على أنهما حتميان أى مفروضان ، وبعبارة أخرى ينظر إليهما موضوعياً . أما الشطر الثانى من القراءة فهو خلق القارىء لما يقرؤه ، أى إبرازه إلى عالم الوجود بتقويته أو إخراجه فى صورة جن الفنون بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن لحياته .

فلم يكتشف « بروس » قط حب كارلوس^(١) الجنسي الشاذ ، لأنه هو الذى أراد أن يكون كذلك قبل أن يشرع فى تأليف كتابه . فإذا اتخذ كتاب ما فى نظر صاحبه يوماً مظهر « الموضوعية » ، فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقدم ، فنسبه وأصبح غريباً عنه بتفكيره ، وربما لم يعد قادراً على كتابته . وهذه هى حال « روسو » حين استعاد قراءة « العقد الاجتماعى » فى آخر حياته .

إذن ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه ، وإلا كان ذلك أروع فشل . وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه على الورق ، فبإغ جهده أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة^(٢) . فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبى . ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ما شاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملاً موضوعياً . وعليه فى هذه الحالة أن يضع القلم أو يئأس . ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين : الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ فى مجهودهما هو الذى يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكرى ، وهو النتاج الأدبى المحسوس الخيالى فى وقت معاً . فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم .

وتبدو القراءة حقاً عملية تركيبية للإدراك والخلق [١] ، وهى تفترض

(١) Charlus شخصية من الشخصيات الأدبية التى خلقها مارسيل بروس فى مجموعة قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » ، وسبق ذكرها هامش س ٢٨ . وكارلوس ذو ثقافة عالية ، ولكنه يتحدر فى أدنى دركات الرذائل . وهذه الشخصية تشغل مكاناً هاماً فى القصة الرابعة من مجموعة القصص السابقة وعنوانها : Sodome et Gomorrhe ثم فى القصة الخامسة منها ، وعنوانها : La Prisonnière .

(٢) لأن العواطف القوية المشبوبة لا يمكن أن تصحب الخلق الفنى ، لأنها تعوق التفكير والتأمل اللذين يستلزمهما العمل الفنى . وهذه فكرة أطل فى شرحها ديدرو ثم بندتو كروتشيه وشرحناها فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية س ٣٤٦ — ٣٤٧ ، ٣٦٤ — ٣٦٥ .

حتمية المؤلف وإنتاجه معاً . فإنتاجه حتمى لأنه بالضرورة مُتعالٍ^(١) ، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التى يجب أن يكون القارئ لها فى حال انتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك حتمى ، لا لأن القارئ يكتشف موضوعه فحسب (أى يبرزه إلى الوجود)^(٢) ، بل لأنه يحمل هذا الموضوع ذا وجود مطلق^(٣) ، (أى أنه يُنتجه) . وموجز القول أن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلفه ، فهو يكتشفه فى حالة الخلق ، ويخلفه بهذا الاكتشاف .. حقاً لا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء . فإذا كان القارئ شارد القلب أو متعباً أو أحمق أو مضطرب الفكر ، أعياه إدراك كثير من العلاقات المصورة فى العمل الأدبى ، فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع فى نفسه كما تتقد النار . وفى هذه الحالة يعى بعض الجمل التى تتراءى لعينيه فى ظلام الغموض ، وكأنها تنتظم عن طريق الصدفة . أما إذا كان القارئ فى خير حالاته ، فإنه سيجلوا لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لا تعدو كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية . وتتمثل هذه الصورة فى القضية التى يريد الكاتب نفيها أو إثباتها ، أو فى الموضوع ، أو فى المعنى العام . وهكذا ، منذ البدء فى القراءة ، لا يبقى المعنى محصوراً لديه فى الكلمات ، ولكن المعنى هو الذى يمكنه من فهم كل كلمة منها . وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبى يبرز إلى الوجود من خلال اللغة ، فلا سبيل

(١) أى أن له وجوداً فى ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، شأنه فى ذلك شأن الأشياء ، انظر فى صدر هذا الفصل هامش ص ٤٧ رقم ٢ .

(٢) على نحو ما توجد الأشياء بإدراكها ، انظر الهامش المشار إليه فى الرقم السابق .

(٣) أى يحمل منه شيئاً مستقلاً ذا وجود قائم بالفعل لا يحال به على مدلول آخر ، وحيث أنه يكون وجوده كالأشياء ، والقارئ هو الذى يكسب الموضوع الأدبى صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه من قراءته .

إلى حصره في نطاقها ؛ ولكنه — طبيعةً — على النقيض من ذلك ، إذ لا يتضح للقارىء إلا بالصمت ومناقشة العبارات . وبذا يمكن قراءة مائة ألف من الكلمات التي يحتويها كتاب^١ ، كلمةً كلمةً ، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبي . فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه في مجموعها المعنوي^(١) . ولن يقيس للقارىء شيء إذا لم يكن بحيث يستطيع ، دون عون يذكر ، أن يزج بنفسه في القراءة وهو في مستوى صمت التأمل فيما يقرأ ، أو بعبارة أوجز ، إذا لم يخترع هذا الصمت ، فينزل فيه منازلها الكلمات والجمل التي أيقظها وثبتها^(٢) . فإذا قيل لى : إن الأجدد أن نسمى هذه العملية اختراعاً جديداً أو اكتشافاً ؛ أجبتُ ، أولاً ، بأن مثل هذا الاختراع الجديد — من جانب القارىء — عملٌ يساوى في جدته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف ؛ ثم إنه إذا لم يكن الموضوع قد خرج من قبل على يد مؤلفه ، فهنا بخاصة لا يمكن أن يُقصد إلى اختراعه من جديد ، ولا إلى اكتشافه ، لأنه إذا كان الصمت الذى تحدثت عنه هو حقاً غاية كل مؤلف ، فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط^٣ . إذ أن صمت المؤلف « ذاتى » وسابق على لغة تأليفه ، فهو

(١) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التي تعين على فهم جزئياته ، إذ تكون الكلمات في هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة في بنية العمل الأدبي .

(٢) في أدب القصة والمسرحية — في العصر الحديث ، وبخاصة في أدب الوجوديين — لا يتدخل المؤلف تدخلاً سافراً بالدرج والتعليل ، بل يعرض الموقف الخاص في صورة مشكلة ذات شعب كثيرة ، وقد يوحى للقارىء بمسلك الرشده حيال الموقف ، ولكن مجرد إيهام يتراءى نتيجة للتفكير العميق في سلوك شخصيات القصة أو المسرحية . ومثل هذا الأدب يتطلب من القارىء مشاركة في خلق القصص أو المسرحيات ، إذ يأبى الكتاب الحديثون أن يقدموا للقارىء طعاماً ممضوغاً ، بل يتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر في اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليهتدى فيها بنفسه ، وسيشرح المؤلف ذلك بعد وبخاصة في الفصل الرابع ، وانظر أيضاً كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤٩٦ — ٤٩٨ .

صمت يتمثل للمؤلف في غيبة الكلمات ، هو صمت الإلهام الطبيعي الحى الذى تحدده فيما بعد الكلمات : على حين صمت القارىء محصور فى الموضوع . وفى داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت فى الأجزاء التى أغفل المؤلف تفصيلها عن عمد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقاً للمؤلف بهذا الإغفال ، حتى إنها لا معنى لها إلا فى أماكنها من الموضوع الذى تكشف عنه القراءة . على أن هذه الأغراض هى أساس تركيز الموضوع ، وهى التى تسكبه مظهره الخاص به . ويقصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة فى العمل الأدبى ؛ بل إذا راعينا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتعبير عنها . ولذا لا يصادفها المرء فى لحظة محدّدة من قراءته ، فهى فى كل مكان ولا مكان لها^(١) . فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالى العجيب الذى تدور فيه قصة « مولن الكبير »^(٢) ، ولا عن كبرياء العناد فى قصة « أرمانس »^(٣) ، ولا عن درجة الواقعية الحق فى أساطير « كافكا »^(٤) . وعلى القارىء — كى يبتدع كل هذا —

(١) لأن العمل الأدبى أساسه الإيهام لا الأمر ، ولهذا يفقد الإنتاج الأدبى أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، ولهذا عيب على الرومانتيكيين نزعتهم الخطائية فى قصصهم ومسرحياتهم ، ولهذا يلجأ الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لمواقفهم ، وإلى ما يسمى بالإضمار التصويرى أو المادية التصويرية ، ليركوا للقارىء فجوات يملأها بقطعه ، وهى مثار الإيهام . انظر كتابى السابق الذكر ، ص ٤٩٧ ، ٥٠١ — ٥٠٤ .

(٢) Le Grand Meaulnes قصة رمزية فلسفية للكاتب الفرنسى ألان فورلييه Alain Fournier ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها سجيئة الأحلام ، وهى ترمز إلى أن للسعادة قة إذا وصل إليها المرء مرة انحد منها أبداً .

(٣) Armance قصة للكاتب الفرنسى ستاندار (١٧٨٣ — ١٨٤٢) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هى شخصية أوكثاف الذى يحب قريشته أرمانس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوبه الشكوك ، ويطأى منه كل منهما حتى تقضى أمه على هذه الوسواس ، فيتزوجان ، ولكن لا يلبث أن يظن — عن طريق الوشاية — أن أرمانس تزوجته لثرائه ورحمة به ، فيرحل ليعترك فى حرب اليونان ويموت هناك .

(٤) Frantz Kafka — كاتب تشيكي يكتب بالألمانية (١٨٨٣ — ١٩٢٤) .

أن يتجاوز دائماً حدود ما يقرأ . لا شك أن المؤلف يدلّه على الطريق ، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل . والمعالم التي يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفراغ على القارئ أن يملأه ؛ ثم عليه — بعد ذلك — أن يتجاوز هذه المعالم إلى ما وراءها . وجملة القول أن القراءة عملية خالق من القارئ بتوجيه من المؤلف . فمن جهة قد يعدُّ الجوهر الوحيد حقاً للعمل الأدبي هو « ذاتية » القارئ . فانتظار « راسكولنيكوف »^(١) هو انتظاري أنا الذي أعيره إياه . وبدون هذا الجزع من القارئ لا يبقى سوى علامات على الورق واهنة . وحقده على عضو النيابة الذي يستجوبه هو حقدى أنا قد أثارته الحروف المسطورة وقيدته . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليوحد لولا هذا الحقد الذي أحمله له بوساطة « راسكولنيكوف » . وهذا الحقد هو الذي يجعل منه مخلوقاً ذا لحم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير مشاعرنا وتجذبها :

== وبكشف فيما يكتب عن جانب العجائب في الوجود الإنساني ، ويختلط في كتابته عالم اللاشعور بعالم الشعور .

(١) الشخصية الرئيسية في قصة « الجريمة والعقاب » للكاتب الروسي : دوستويفسكي (١٨٢١—١٨٨١) وفيها يبدو هذا البطل نهياً لفكرة ثورة من جانب مراية تظلم الناس بالربا الفاحش وتمس ثروتها عن مساعدة المعوزين ، ويدور في نفسه صراع بين الخلق التقليدي والاستقلال في الفكر بالقضاء على هذه المراية ، ليساعد بها المعوزين ، ومن هؤلاء أخته . ويترن نفسه ارتكب الجريمة ، ولكنه لا يجد في بيت القتيلة إلا مبلغاً ضئيلاً من المال لا يفي بظنى من مشروعاته في تحقيق شيء من العدالة الاجتماعية للبائسين . ويعتزم الاعتراف بجريمته ليجادل فيها ويبررها حين يبحث رجال العدالة عن الجاني . ويتقدم عامل مخبول ليعترف أنه الجاني فيعقد المسألة . ويقسو ضمير راسكولنيكوف عليه . ويشد عليه الأمر بعد أن يلتقي بالفتاة سونيا الصاهرة الطوية على الرغم من أنها بنية ، وإنما انحدرت إلى هذه المهنة لتعول أسرتها وتطعم إخوتها الجياع . وتدفعه سونيا إلى الاعتراف . ويحكم عليه بالنفي إلى سيبيريا . ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ في تقديره وانخدع ، فكان ما أتاه من قتل أمراً لا جدوى له . وفي منفاه يقذه التفكير في سونيا من الاستغراق بتفكيره في الجريمة ، فتستيقظ في نفسه المعاني الإنسانية . وفي القصة إلى جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة .

فكل كلمة طريق للتمالي ، إذ هي تشكل عواطفنا وتغذيها وتعزوها إلى شخص خيالي^١ .
مهمته إحيائها فينا ؛ وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المستعمارة التي تصير
به ذات موضوع ، لأنه يمنحها إطاراً وأفقا . فكل شيء بالنسبة للقارئ موضوع
نظر ، كما أن كل شيء قد فرغ من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبي
على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ . وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه ، يظل على
علم بأنه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد من ذلك في قراءته ، ممعناً في تعمقه
قراءةً وخلقاً . وإنتاج القارئ لصفات ما يقرأ — على هذا النحو المطلق الذي
يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا في شكل « موضوعي » —
هو إنتاج منيع يمكننا أن نرى فيه مشابه من العلم الواضح الذي خص به « كانت »
الذات الإلهية .

وحيث إن الخلق الفني لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وحيث إن الفنان
أن يكل إلى آخر مهمة إتمام مابدأ ، وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته في تأليفه
إلا من ثمايا وعي القارئ ، إذن كل عمل أدبي دعوة . فالكتابة دعوة موجهة
إلى القارئ ليُخرج إلى الوجود « الموضوعي » ما حاولته من اكتشاف مستعينا
باللغة . فإذا سأل سائل : وإلام تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة :
بما أنه لا سبيل إلى العثور في الموضوع الأدبي على السبب الكافي لظهوره في هذا
الجمال الفني ، لافي نفس الكتاب (إذ ليس فيه سوى أنواع من التوجيه
لإدراكه)^(١) ، ولافي تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التي لا يستطيع
أن يتجاوز حدودها ليست مبرراً للخروج منها إلى « الموضوعية » ، إذن ظهور
العمل الفني حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه .

(١) إذ أن المطلب الأساسي للدولف يوحى به ولا يصرح .

وحيث إن هذا الخلق الموجه بداية مطلقة ، إذن هو من ثمرات حرية القارىء
فى أصفى ما تحمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من
الكاتب إلى حرية القارىء لتكون عوناً للكاتب على إنتاج عمله . وقد
يعترض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حريتنا ، إذ هى وسائل
للعمل فى حيز الإمكان ، فليس للعمل الفنى من هذه الجهة ميزة خاصة . وإنه
لحق أن الآلة مختصر مجسد للعملية التى تستخدم فيها ، ولكنها تظل فى مستوى
الأمر المعلق . ففى مكنتى استخدام القدوم لأستمر به حقبة أو لأقصر به رأس
جارى . فإذا نظرت إليه فى نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حريتى ، لأنه
لا يضعنى أمامها وجهاً لوجه ، بل يهدف — أولاً — إلى خدمة الحرية مستبدلاً
بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة . والكاتب
لا يخدم حريتى ، ولكنه يستثيرها للعمل . وفى الحق لا يستطيع امرؤ أن يتوجه
إلى الحرية — من حيث إنها حرية — بوسائل القهر أو الحيلة ، أو المنفعة . فليس
للوصول إليها سوى طريقة واحدة تنحصر أولاً فى الاعتراف بها والثقة فيها ،
ثم فى تطلب عمل منها باسمها هى ، أى باسم الثقة التى أُوليَستها . فليس الكاتب
إذن كآلة فى أنه وسيلة لأية غاية ، بل يتجلى فى صورة غاية لحرية القارىء .

ويتراءى لى تعبير « كانت » : « الغائية بدون غاية »^(١) تعبيراً غير منطبق

(١) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألمانى « كانت » Kant (١٧٢٤ - ١٨٠٤) ،
إذ أن هذا الفيلسوف يمد المتعة الفنية غاية فى ذاتها ، فلا ينبغى أن نبحت وراءها عن غاية
خلقية أو اجتماعية ، وكانت آراؤه الفلسفية دعامة دعاء أهل الفن للفن . وتذكر هنا النقاط
الأساسية التى تخص الحكم الجمالى عند « كانت » على حسب ما ذكره فى كتابه : « نقد الحكم »
الذى نشر عام ١٧٩٠ — يرى « كانت » أن الحكم الجمالى يختص بميزات . أولها من ناحية
وصفه : وهو أن حكم الذوق ليه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة . أى أن المتعة الفنية لا تهتم
بمحققة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق
موضوعه . والرسام يعجب بفأكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه =

== فنأنا . وثاني ميراث الحكم الجمال من ناحية عموم القيم الجمالية أو كميته : فالجميل هو الذى يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شئ عام عالمى دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ؛ إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، وتقومه على هذه الحال تقويماً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمالى « ذاتى » ابتداءً ، ولكنه عام موضوعى ضرورة ، إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه . وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الميراث خاص بالعلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية ، فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك فى ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نظن أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمالى ، ولكن لا نستطيع تحديدها . فمثلاً إذا فكر عالم النبات أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى إنتاجها النوعى ، أو فى قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لى يتوانرله الذوق الجمالى أن يعجب بالشمى الجميل دون أن يلتقى بالمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية فى الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية . ورابع هذه الميراث : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو افتراض احتمال منطقي . إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداءً ، ولكنه موضوعى من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورة ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جيدة فليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطقي ، أو نتيجة تجربة ، كما هى الحال فى الطبيعة والرياضة مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ضرورى فردى ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالى ، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان فى هذا معصية للضمير الجمالى يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجباً خلقياً . وفى هذه الحاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق ، ولكن « كانت » يستند إلى خصائص الحكم الجمالى بامة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا (انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٣٠٧ — ٣٠٩ ، ٣١٨ — ٣١٩) . ويتلخص رد « سارتر » على « كانت » فى النقاط الآتية : (١) يخلط « كانت » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه ، بخلاف الجمال فى الفن ففيه نفسه الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا فى حين العملية العقلية التى تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى . (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفنى والقيمة ، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا فى ظل القيمة . وقيمة العمل الفنى فى الدعوة الموجهة إلى حرية القارىء . (٤) فى الجمال الطبيعى لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضع تأويل وتفسير فردى ، وقد يفسر الجمال فى الطبيعة تفسيراً علمياً ، أو يكون نتيجة لصدفة ، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب . وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء ، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية المحضة فى تأويله لما فى الطبيعة والموضوعية المحضة لدى القراء .

على العمل الفنى . وهذا التعبير يتضمن فى الواقع أن العمل الفنى ليس له من الغائية إلا مظهرها ، إذ هو قصر على إثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة كى تلعب دورها . وفى هذا إغفال أن مخيلة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب ، بل التكوين . فليست وظيفتها اللعب ، بل هى تثار لتكوين العمل الفنى من جديد بما يتجاوز ما ترك الفنان من آثار . والمخيلة — شأنها شأن وظائف العقل الأخرى — لا تستقل فى متعتها بنفسها ، بل هى دائماً فى خارج نطاق نفسها ، وهى دائماً ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجد « غائية بدون غاية » لشيء أحكم نظامه فى نفسه إحكاماً يدعونا إلى فرض غاية له ، حتى لو لم نستطع تحديدها . فإذا حددنا الجمال بهذه الطريقة أمكننا — وهذه غاية « كانت » — أن نقرن الجمال فى الفن بالجمال فى الطبيعة . فى الزهرة — مثلاً — يتمثل كثير من مظاهر التوازى والانسجام فى الألوان والانحناءات المنتظمة ، حتى ليلبث ذلك أن يغرينا بالبحث عن شرح غائى لكل هذه الخصائص ، فترى فيها وسائل كثيرة رتبت ترتيباً من أجل غاية مجهولة . ولكن هذا هو عين الخطأ ، فجمال الطبيعة لا يقارن فى شيء بجمال الفن . فالعمل الفنى لا غاية له ، ونحن فى هذا على وفاق مع « كانت » ؛ ولكنه لا غاية له لأنه هو فى نفسه غاية . ولا يقيم « كانت » فى تعبيره وزناً للدعوة التى يتردد صداها فى أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب . ويعتقد « كانت » أن العمل الفنى يوجد أولاً ، ثم ينظر إليه بعد ذلك ؛ ولكن العمل الفنى لا وجود له إلا حين النظر إليه ؛ وهو قبل كل شيء دعوة محضة ومطلب خالص من مطالب الوجود . وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية ، ولكنه يتبدى فى صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به ، وينتظم — قبل كل شيء — فى صف الأوامر غير المعلقة . فأنت مطلق الحرية فى ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فتحته فقد تحملت التبعة

فيه . لأن الحرية لا تتمتعن بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية ، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر من الأوامر . تلك الغاية المطلقة^(١) — المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذى هو وليد الحرية ، والواقع فى نفس الوقت موقع القبول — هى ما يطلق عليه : قيمة . والعمل الفنى قيمة^٢ ، لأنه دعوة موجهة إلى القارىء .

فإذا لجأتُ إلى قارئى كى يساهم فى تحقيق المشروع الذى بدأت ، فمن البدهى أنى عدت القارىء ذا حرية مطلقة^(٣) وقدرة تامة خالقة وحيوية لاتحدها شروط . ولن أستطيع بحال التوجه إليه بوصفه امرأً سلبياً ، فأحاول التأثير عليه بالإقضاء إليه — جملة — بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب . يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر ، لأن من الميسور لهم الاهتداء إليها وتوجيهها ، ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ؛ ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكهم هذا ، كما لام النقاد قديماً « يوريبديدس » لعرضه أطفالا على المسرح^(٤) . فأمام العاطفة المشبوبة تفقد الحرية معناها . والحرية — حين تتعثر فى محاولات جزئية — تتخلى بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتاب بعد ذلك إلا وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبله ، وإلا وقع فى تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطلباً من قرائه فيجب ألا يترحم عليهم سوى واجب يقومون به . ومن هنا يكتسب العمل الفنى خاصته الجوهرية ، وهى أنه مجرد اقتراح . فيجب أن تتوافر لدى القارىء فرصة التأمل فى العمل الفنى عن بعد يمكنه فيه

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها والتى تحمل فى ذاتها مبرر وجودها . انظر :
A. Lalande: *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*.

(٣) كما فى مسرحية أندروماك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندروماك وهو مولوسوس
يرجو من منلاوس ألا يقتله ، وهى طريقة رخيصة فى إثارة الانفعال ، تحاشاها راسين
الكلاسيكى ، فى مسرحيته بنفس العنواين .

إيمان النظر إليه . وهذا هو ما خلطه « جوتيه » عن حق بما سماه : « الفن للفن »^(١) ؛ وما خلطه كذلك البارناسيون في دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه^(٢) . وليس قصدهم من ذلك سوى مجرد احتراز يعبر عنه « جينيه » بتعبير أوفق فيدعوه : تأدب الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإدراك التجريدية . إنما مرد الخلق في العمل الفني إلى العواطف : فإذا كان مؤثراً فإنما يترأى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزلياً عُرف كذلك بضحكانا . ولكن هذه العواطف من نوع خاص : فأساسها الحرية ، وهي معارضة ومسوقة على لسان الآخرين . فإذا اعتقدتُ في قصة من القصص كان ذلك قبولا مني لها مصدره حريتي . وقد يكون هذا القبول نوعاً من العناء ، أي تتمثل فيه الحرية خاضعة — اختياراً — لنوع من السلبية ، كي تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات التعالي . وقد يبدو القارئ في ذلك سريع التصديق ، وقد يهبط في هذا حتى يصدق أشياء تحاصره في دائرتها كأنها الحلم ، ولكنه يظل في كل لحظة مصحوباً بوعي منه بحريته . وكثيراً ما يراد وضع المؤلف في قياس من أقيسة الإحراج : « إذا اعتقد المرء في قصتك وقع فيما لا تسامح فيه ، وإذا لم يعتقد كان عملكم الأدبي مدعاة لسخريته » . ولكن هذا قياس أحمق : لأن خاصة الوعي الفني أنه اعتقادٌ عن طريق الالتزام والتعاهد ، وهو اعتقاد موصول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف ، فهو اعتقاد متجددٌ دائماً وعن اختيار . ففي كل لحظة أستطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعيٍ بهذا ، ولكني لا أريد . فالقراءة حلم ، ولكن يحلم المرء عن حرية ، بحيث تكون كل

(١) و (٢) في كتابنا الأدب المتأرن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأسس العامة لفلسفة الفن للفن ، والمذهب البرتاسي ، في الفصل السادس من الباب الثاني .

العواطف الجائشة في مجال هذا الاعتقاد الخيالي بمثابة أنقام حريتي الخاصة ، وهذه الأنعام أبعد ما تكون من استغراق حريتي أو من حجبها ، ولكن تتعدّد طرائقها بقدر ما اختارته حريتي كي تبين حقيقة نفسها بنفسها . وقد سبق أن قلتُ إن « راسكولنيكوف » لن يكون غير شبح إذا لم أخلطه في نفسي بما أشعر به نحوه من نفور أو صداقة بهما يصير شخصاً حياً . على أن خاصة الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن يُنظر إليها من جانب آخر : فليس سلوك « راسكولنيكوف » هو الذي يثير سخطي عليه أو تقديري له ، ولكن سخطي وتقديري هما اللذان يضيفان على سلوكه الدوام والموضوعية . وبذا لا يسيطر موضوع الخيال أبداً على عواطف القارئ ، كما لا يمكن لأية حقيقة خارجية أن تحدّ من هذه العواطف . فغلبها الدائم هو الحرية ، أي أنها جميعاً عواطف كريمة ، لأنني أقصد بالمطافة الكريمة تلك التي مصدرها وغايتها الحرية . فالقراءة ، إذن ، رياضة ذهنية كريمة . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدي ، ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسي وتقدير للقيم . وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه ، حين يمنحه ، إلا عن كرم منه ؛ إذ الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه ، في أثناء القراءة ، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما التزم القارئ في عملية القراءة جانب السلبية ليخلق لنفسه الأثر الأدبي على خير وجه ، فكذلك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابي ، فيسمو بقراءته إلى الأعلى . ولذا كثيراً ما يرى المرء من شُهِروا بقسوة قلوبهم يذرفون الدمع لاطلاعهم على قصص تضور صنوف البؤس الخيالية . فقد استحالوا لحظةً إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يمضوا حياتهم مُسدلين القناع بأنفسهم على حريتهم .

وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابته إلى حرية القراء متطلباً منهم أن يخرجوا عمله الأدبي إلى الوجود . ولكنه لا يقف عند هذا الحد ، بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبادلوه الثقة التي منحهم إياها ، وأن يعترفوا بحريته الخالقة ، وأن يستثيروها ، بدورهم ، بدعوةٍ تقابل دعوته وتكون صدى لها . وهنا تتجلى في الحقيقة خاصةٌ عجيبةٌ أخرى من الخواص المنطقية للقراءة ، هي أنه على قدر معرفتنا بحريتنا تكون معرفتنا بحرية الآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا سحرني منظر طبيعي فأنا على علم بأنني لست خالقه ، ولكني أعلم كذلك أنه لولا أنا لم توجد قط تلك الصلات التي يربط بها نظري بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب ؛ وأعلم أيضاً أنني لا أستطيع تبين سبب ما لمظهر الغائبة فيما أكتشف من تناسب الألوان وأنسجام الأشكال والحركات التي يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود ، وها هو ذا أمام عيني . فلا يمكنني ، إذن ، أن أنصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئاً بدون أن يكون هذا الشيء موجوداً من قبل . وحتى في حال اعتقادي في وجود الله لن أستطيع عقد صلة — إلا إذا كانت مجرد ثرثرة — بين الحكمة الإلهية في هذا العالم وبين المنظر الخاص الذي أشاعده^(١) . فإذا قلت إن الله صنع هذا المنظر لبروقتي ، أو أنه خالقني بحيث يسرني ذلك المنظر ، كان هذا وضعاً للسؤال موضع الجواب . فهل المزاوجة بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لي بعلم

(١) أي من ناحية الجمال في هذا المنظر الخاص ، إذ قد يمكن تعليل ألوانه علمياً ، كزرقاء الماء بسبب عمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلاقت اتفاقاً كمنظر أشجار على حافة نهر ودون قمة جبل مكسو بالثلج . . . على أن هذا الجمال في المنظر الخاص في الطبيعة تتعدد نواحي تفسيره . فليست غايته حتمية قاطعة . وفي هذا يرد المؤلف على « كاثت » ، انظر هامش ص ٥٨ — ٥٩ .

هذا؟ ففكرة الحكمة الإلهية لا تشرح ، شرحاً يقينياً ، أية غاية فردية ، وبخاصة فيما نحن بصدد من حالة ؛ إذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة و بمقتضى خصائص ثابتة وبحكم ما تحتمه العوامل الجغرافية ؛ على حين اللون الأزرق في الماء سببه عمق النهر أو طبيعة الجرى أو سرعة التيار . وتناسب الألوان — إذا كان مقصوداً — لا يبدو أن يكون شيئاً ثانوياً ، إذ هو التقاء لسلسلتين سببيتين من الحوادث ، أى أنه يبدو — لأول وهلة — وليد الصدفة . وعلى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لا يُفرغ منه ، ويظل كل ما نربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضاً من الفروض . فلا وجود هنا لغاية تفرض نفسها علينا في صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لا يعد الجمال الطبيعي ، في شيء ، دعوة موجهة إلى حريتنا ؛ أو بعبارة أدق : يوجد في مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهري ، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية ، ولكنها لا تلبث أن تتلاشى تحت نظرنا . ولا نكاد نبدأ في رجوع النظر في ذلك النظام حتى تحتفى تلك الدعوة ، ونبقى بعد ذلك أحراراً في ربط هذا اللون بهذا أو بذاك من الألوان ، وفي عقد صلة بين الشجرة والماء أو بين الشجرة والسماء أو بين الشجرة والماء والسماء . وتصير حريتي هوى من الأهواء لا ضابط له . وأبتعد عن « الموضوعية » الوهمية التي كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريتي بقدر ما أكون من علاقات جديدة بين ما أرى من أشياء . وأظل « أحلم » ببعض مبررات لوجود هذا المنظر أستشفها في غموض من خلال الأشياء . ولا تعدو الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلقة لأحلام الخيال . وبسبب أسفى العميق على أن ما أدركته في لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة لهداية أحد ، وبالتالي لم يكن حقيقة ثابتة ، قد يحدث حينئذ أن أضنى على

حلمى هذا صفة الدوام ، فأسجله فى لوحة أوفى كتاب . وبذا أضع نفسى موضع الوسيط بين « الغائية »^(١) بدون غاية « التى تتجلى فى مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها ، فأنقله إليهم ، فتصبح الغاية بذلك النقل إنسانية . فالفن هنا شعار من شعار الاحتفال بالقرائح ، والقريحة وحدها كفيالة بعمالية التأويل . وهنا شئ أشبه بما يجرى فى نقل الأسماء فى النسب على حسب ما للزوج من حق يتميز به عن امرأته ، حيث لا تُذكر الأم فى سلسلة النسب ، ولكنها تظل الوسيط الضرورى بين الخال وابن الأخت . وبما أنى استطعت أنسر ذلك الخيال العابر ، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثّلته بفكرى ؛ فلآخرين ، إذن ، أن يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة ، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية . أما أنا فلا أشك فى أنى سأظل على حدود « الذاتية » و « الموضوعية » ، دون أن أستطيع أبدا التأمل فى النظام الموضوعى الذى كنت وسيطاً فى نقله .

وشأن القارئ على النقيض من ذلك ، إذ يتقدم فى مأمّن . فكيفما أمعن فى بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه : ومهما عقد من صلات بين الأجزاء المختلفة للكتاب — أو بين الفصول أو الكلمات — فهو على ثقة من أنها جميعاً مصوغة عن إرادة وقصد . وحتى لو استطاع — على حد تعبير « ديكارت » — أن يزعم أن هناك نظاماً خفياً بين أجزاء لا يظهر لها نظام ، فإن المؤلف قد سبقه فى هذا الطريق ؛ فملا نظام له من مواطن الجمال هو أيضاً من أثر الفن ، أى أنه نظام على وجه آخر . والقراءة استدلال واستجواب ووعيد ، وأساس أنواع هذه الحيوية كلها يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ما كان يعتقد الناس مدة طويلة من رد الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية . ومن أول صفحة لآخر صفحة فى

(١) انظر هامش ص ٥٨ — ٥٩ .

(٢) أى الكاتب بوصفه خالقاً لعمله الفنى المحدد الغاية ، على نحو ما سبق أن شرح المؤلف .

الكتاب تصحبنا وتبقى عماداً لنا قوة نرتاح إليها . وليس معنى هذا أننا ندرك في سر مقاصد الفنان ؛ فهذه المقاصد — كما سبق أن قلنا — مجال تخمين ، ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ ، ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مواطن الجمال التي تتبدى في الكتاب ليست قط أثراً للصدفة . فالانسجام في الطبيعة بين الشجرة والسماء وليد الصدفة فحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة أنفسهم في حال معينة أو في سجن معين ، أو إذا تنزهوا في حديقة ، فإنما يقصد هنا إلى شيئين في وقت معاً : إلى بعث سلسلة من الأسباب المستقلة (فقد كان الشخص في حالة فكرية معينة مردداً إلى تتابع حوادث نفسية واجتماعية ، وكان كذلك يتردد على مكان معين ، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة) ، ثم إلى التعبير عن غائية أكثر عمقا ، لأن الحديقة لم تخرج إلى الوجود في العمل الأدبي إلا لتتلاءم مع حالة نفسية معينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلبوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ؛ ثم إن الحالة النفسية ذاتها لا تدرك إلا في صلتها بالمنظر الطبيعي . والسببية هنا مظهر من المظاهر ، ونستطيع أن نسميها « سببية بلا سبب » ؛ وأما الغائية فهي الحقيقة العميقة . ولكن إذا استطعت بهذا أن أخضع أمر الغايات إلى نظم الأسباب ، فذلك لأنني — حين أفتح الكتاب — على يقين من أن مصدره هو حرية الإنسان .

إذا كنت أتهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقتي أن تتلاشى ؛ إذ لا جدوى حينئذ من دعم النظام السببي بالنظام الغائي ؛ ويصبح النظام الغائي بدوره مرتكزاً على السببية النفسية . ويدخل العمل الفني في هذه الحالة في سلسلة الأمور الموجبة سلفاً وجهة تحكمية . نعم حين أقرأ لا أنكر أن المؤلف لا يستطيع أن يتحرر من عاطفته ، بل قد يكون أدرك الخطوط الأولى لكتابه تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتابة

يفترض أنه أخذ يبتعد من سلطان أهوائه : أو بعبارة أخرى : قد أخذ في إحالة مشاعره إلى مشاعر حرة ، على نحو ما أفعل أنا بمشاعري حين أقرؤه ، أى أنه تصرف تصرفاً كريماً . وبذا تكون القراءة بمثابة تماقد كريم حرّ بين المؤلف والقارئ ؛ فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرمٌ وحرية : إذ لا يوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على حرّيته في القراءة ، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعتمد على حرّيته في التأليف ؛ وإنما هو قرار حر يتخذانه كلاهما . وبذا ينعقد بينهما منطق موصول ومتبادل . عندما أقرأ فأنا متطلب . وما أقرؤه — إذا أشبع رغباتي — يدعوني إلى المضي قدماً في مطالبتى للمؤلف بما أريد ، ومعنى هذا أنى أتطلب من المؤلف أن يمضى قدماً في مطالبتى لى بما يريد منى ، ولقاء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف منى معناه أنى أمضى فيما أتطلبه منه إلى أسنى درجة . وبذا تكشف حرّيتى — حين تنجلي — عن حرية الطرف الآخر .

ولا يهمنى كثيراً ما إذا كان العمل الفنى نتيجةً لفنٍ واقعى (أو يُدعى أنه كذلك) أو نتيجةً فنٍ تصويرى . فهما يكن من شىء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى . هذه الشجرة فى صدر لوحة الرسام «سيزان»^(١) تبدو نتيجةً لتسلسل سببى ، ولكن السببية ليست إلا وهماً ، إذ تظل — ولا شك — بمثابة اقتراحٍ موجهٍ إلينا طالما ننظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مركزة على غائية عميقة . فإذا كانت الشجرة قد وُضعت هكذا موضعها ، فذلك لأن بقية اللوحة

(١) Paul Cézanne (١٨٣٩ — ١٩٠٦) رسام فرنسى من المدرسة التأثيرية ، وبعد نقده الفنى أساساً من الأسس التى قامت عليها المدرسة التكعيبية ، وكل الحركة الحديثة فى الفن .

تطلبت أن يوضع في صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان . وهكذا — من ثنايا السببية بوصفها ظاهرة من الظاهرات — ينفذُ نظرنا إلى الغائية بوضعها بنية العمل الفنى العميقة ؛ ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلي . فواقعية « ثيرمير »^(١) جدُّ عميقة حتى ليعتقد المرء لأول وهلة أنها في مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التي يؤلف منها لوحاته ، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الأجرية ذات الخمل الوردى ، وإلى كثافة الزرقة في غصن شجرة زهر العسل ، وإلى لمع الطلاء في ظلام ردهاته ، وإلى البشرة البرتقالية للوجوه الصقيلة التي يصورها وكأنها من حجر قداح الماء المقدس ، إذا نظرنا في كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن الغائية ليست في الأشكال والألوان بقدر ما هي في خياله المجسم . فجوهرُ الأشياء نفسه ومادُّتها السبب فيما لها من أشكال . ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب ما نكون من الإنتاج الفنى المطلق ، لأننا إنما نكتشف في السلبية المادية نفسها حرية الإنسان التي لا سبيل إلى سبر غورها .

فالعمل الفنى ، إذن ، لا ينحصر في حدود الموضوع مرسوماً كان أو منحوتاً أو محكياً . وكما أن الأشياء لا تُدركُ إلا في موضعها من العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم . فوراء مغامرات « فابريس »^(٢) تتراءى إيطاليا في عام ١٨٢٠ ، والنمسا وفرنسا ، وتترأى السماء بنجومها التي كان يستهديها الأب « بلانيس » وأخيراً تتراءى الأرض كلها . فإذا قدَّم لنا الفنان حقلاً أو زهرة فلوحاته نوافذ مطلَّة على العلم بأجمعه . فهذا الطريق الأحمر الفاتئض

(١) Vermeer (١٦٣٢ — ١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرعهم

في رسم المناظر الطبيعية .

(٢) انظر هامش ص ٢١ .

في مروج القمح ، نحن تتبعه^(١) إلى أبعد بكثير مما رسمه «فان جوج»^(١) ، ونستمر في تتبعه بين مروج قمح أخرى وتحت سحب أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصب في البحر ، وتعمق في تتبعنا إلى مالا نهاية حتى ننفذ إلى الطرف الآخر من العالم ، وحتى أعماق الأرض التي هي عماد الحقول وأساس الغائية . وهكذا يهدف العمل المنتج للفنان في بضعة الأشياء التي يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم كله . فاللوحة والكتاب كلاهما تجديد^٢ لمجموع الوجود ، وكلاهما يمثل^٣ مجموع الوجود أمام حرية المشاهد . لأن الهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو ، ولكن على تقدير أنه صادر^٤ عن حرية الإنسان . ولكن بما أن^٥ ما ينتجه المؤلف لا يكتسب حقيقته « الموضوعية » إلا في نظر المشاهد ، إذن هذا التجديد المنشود موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية ، وبخاصة عملية القراءة . نحن الآن على استعداد أكثر من ذي قبل للإجابة على السؤال الذي وضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس بحيث يستطيعون معاً — بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه — أن يجعلوا الكون كله ملكاً للإنسان ، وأن يجعلوا الإنسانية وفقاً على العالم .

وإذا أرنّا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعائنا أن نكون على ذكر^٦ من أن الكاتب — ككل الفنانين الآخرين — يهدف إلى منح قرائه نوعاً من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية ، وأفضل^٧ تسميته : « الطرب الفني » . وهذا الشعور ، حين يظهر ، يدل على أن العمل الفني قد اكتمل . ويجمل الآن أن نخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبارات التي سبقت . ففي الواقع هذا الطرب الذي يستعصى الشعور به على المنتج ، بوصفه منتجاً ، لا يفترق عن الوعي الفني

(١) Van Gogh (١٨٥٣ — ١٨٩٠) رسّام هولندي مشهور بلوحاته في رسم المناظر الطبيعية والأشخاص .

للمشاهد ؛ والمشاهد — فيما نحن بصدده من حالة — هو القارىء . إنه شعور^١ معقد ، ولكنه ذو مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض . فهو أولاً لا يفترق عن الاعتراف بغاية متعالية مطلقة تعوق ، برهةً ، الطغيان النفى لغايات الوسائل ووسائل الغايات [٢] ، أى تعوق ما نطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارىء ، أو ما يسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصطحب الوعى^(١) الوضعى الذى أتخذه حيال هذه القيمة بوعى آخر غير وضعى هو الوعى بحريتي ، إذ لا نهتدى الحرية إلى كنهها إلا بمطاب متعال . والاهتداء إلى الحرية فى ذاتها طرب ؛ ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعياً آخر : ففى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفنى ، فحريتي لا تبدو فى كامل استقلالها وكفى ؛ بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالقة ، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها ، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفنى . وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرة^٢ الجمالية الحق ، أى الخلق الفنى الذى يبدو « موضوعياً » فى نظر القارىء بوصفه منتجاً له . وهذه هى الحالة الفريدة التى يجد فيها الخالق^(٢) متعةً فيما أنتجه من موضوع . وكلمة المتعة التى تنطبق على الوعى الوضعى للنتاج المقروء كافية^٣ فى الدلالة على أننا أمام مقوم جوهرى من مقومات الطرب الفنى . وتصطحب هذه المتعة الوضعية بالوعى غير الوضعى من جانب القارىء ، وهو الوعى بأنه عامل جوهرى^٤ بالنسبة للنتاج الفنى الذى يعده هو جوهرياً . ولى أن أسمى هذا المظهر من مظاهر الوعى الفنى : « شعور الأمان » ،

(١) الوعى الوضعى أى الوعى الذى يفرضه العمل الأدبى على القارىء بوصفه اقتراحاً محدداً موجهاً إلى حريته ، والوعى غير الوضعى المصاحب للوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعى الأخير يشف عن حرية الإنسانية كاهما ، كما يشف كل موقف فردى عن معانيه الإنسانية الكلية .

(٢) الخالق هنا هو القارىء الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بعمليته فى القراءة على نحو ما سبق شرحه .

إذ هو الذى يطبع بطابع الهدوء الشامل أقوى المشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقرار الانسجام التام بين « الذاتية » و « الموضوعية » . ومن جهة أخرى : حيث إن موضوع الفن فى الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء ما يتخيله ، فإن الطرب الفنى يصطبغ الوعى الوضعى بأن العالم قيمة من القيم ، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية . وهذا هو ما أسميه : التحول الفنى للمشروع الإنسانى ؛ لأن العالم يبدو ، عادةً ، بمثابة الأفق وراء^(١) موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللانهائية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة ، أو جملة العوائق والأدوات على سواء ؛ ولكنه لا يبدو أبداً مطلباً موجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرب الفنى إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعتى أن أصلح وأتبنى ما هو خارج تمام الخروج عن حدود ذاتى ؛ إذ أنى أحيل الخواطر إلى أوامر ، وأحيل الواقع إلى قيمة : فالعالم هو واجبى ، أى أن الوظيفة الجوهرية التى قَبِلْتُهَا عن حرية هى — على وجه الدقة — أن أجلو موضوعى الوحيد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس فى حركة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعاقداً بين الحريات الإنسانية ، فإننا نجد — من جهة — أن القراءة اعتراف بحرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه ؛ ومن جهة أخرى تنطوى المتعة الفنية — كما يحس بها القارئ ، بوصفها قيمة من القيم — على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين : وهو أن كلَّ إنسان ، بوصفه حراً كل الحرية ، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تتمثل الإنسانية كلها فى أسمى ما لها من حرية ، إذ تقرر للقارئ عالماً هو عالمه هو ؛ وهو — فى الوقت نفسه — العالم الخارجى . ففى حالة الطرب الفنى يبدو الوعى الخاص بالموضوع المقروء وعياً

(٢) إذ وراء تخصيص لإنصاف مظلوم فى موقف معين يتراءى معنى العدل والإنصاف المطابقين ، والرغبة فى تغيير كل مظهر للظلم أينما كان ، ولكن من وراء الموقف الخاص .

تصورياً للعالم في مجموعه ، كما هو وكما يجب أن يكون في آن ؛ و بوصف هذا العالم ملكاً لنا وغريباً عنا في وقت معاً ؛ ثم إننا أكثر تملكاً له بقدر ما هو أمعن في الغرابة عنا . ويشتمل الوعي غير الوضعي حقاً على مجموعة الحريات الإنسانية مؤتلفة بوصفه موضوع الثقة والحاجة العالميين .

فالكاتبة ، إذن ، كشف للعالم ، ثم اقتراحه واجباً يقوم به القارئ . والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملاً جوهرياً في مجموع الكون ؛ وهي رغبة من الكاتب في أن يحيا معترفاً له بذلك على يد وسطاء من الناس . ولكن بما أن العالم — من ناحية أخرى — لا يبين عن أسرارهِ إلا بالعمل ، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بغية تغييره ، إذن فالعالم في قصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم كشفه في حركة ترمى إلى جعله متعالياً . وكثيراً ما لوحظ أن الموضوع في القصة لا يكتسب غزارة وجوده من تعدد الوصف وطوله فيه ، ولكن من تعدد علاقاته بمختلف الأشخاص ، كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يُبدل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول : يكون أكثر واقعية بقدر ما يتجاوزهُ الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم . هذا هو الشأن في عالم القصة بما تحتوي عليه من جماعة الناس والأشياء . فلنرى يبدو هذا العالم أغزر وجوداً يجب أن يكون كشف الكاتب له في إنتاجه كشف التزام فني بخياله عن طريق العمل ، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطته . وبعبارة أخرى : كلما كان القارئ أكثر توقاناً إلى تغيير العالم الذي يقرأ ، كان هذا العالم الفني أكثر حيوية . قد كان خطأ الواقعية في اعتقاد أصحابها أن الواقع ينبغي بالتأمل فيه ، وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً ما دام التحيز في الإدراك نفسه ، وما دام مجرد تسمية الأشياء في ذاتها يتضمن تغييرها ؟ وكيف يستطيع

الكاتب — وهو يريد أن يكون عاملاً جوهرياً في العالم — أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التي ينطوى عليها العالم ؟ وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور في إنتاجه المظالم فإنما يكون ذلك في اتجاهٍ يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها . أما أنا — الذي أقرأ — فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود عالماً ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسي مسئولاً عنه . وكل فن المؤلف هو في دفعي إلى خلق ما قد اكتشف هو ، أى أنه يجعل منى حكماً فيه . فعلى عاتقنا كلنا تقع تبعة هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لحريرتنا كلينا ، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتي أن يفرضه على نحو إنسانى ، إذن يجب أن يظهر ذلك العالم خالصاً في ذاته وفي أعماق جوهريه له ، كأنما قد نفذت في كل جوانبه ودعمته حرية^١ تهدف إلى الحرية الإنسانية جمعاء . وإذا لم يكن هذا العالم حقاً « مدينة الغايات »^(١) التي يجب أن تسود ، فلا أقل من أن تكون خطوة إليها . وموجز القول يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً — لا بمثابة عبء فادح يثودنا حمله — ولكن من وجهة تتجاوزه نحو « مدينة الغايات » . ومهما تكن عليه الإنسانية من خبث ويأس ، فيجب أن يكون الكتاب الذى صورت فيه ذا مظهر كريم^(٢) . نعم لا ينبغى أن يظهر ذلك الكرم على شكل خطب المواعظ ، ولا في خلق أشخاص فضلاء ، بل ينبغى أن يتضح كأنه المقصود عن عمد . وإنه لحق أن العواطف الطيبة لا تصنع الكتب القيمة ؛ ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم

(١) أى التي تتحقق فيها الغائية بدون غاية كما يرى « كانت » ، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٢) لأنه يصور المفسد ابتغاء محوها ، وإقرار المعانى الإنسانية المطلقة التي يشف عنها الموقف المحدد .

لحمة الكتاب نفسه والنسيج الذى تُصور عليه الأشخاص والأشياء . فمهما يكن الموضوع الذى يعالجه الكاتب فعليه أن يضمنى عليه فى كل نواحيه نوعاً من اللطف الأصيل ليذكرنا بأن العمل الفنى ليس قطعاً مجرد حقائق طبيعية ، ولكنه مطلب من المطالب وليد موهبة . فإذا تناولت هذا العالم ، بما يحتوى عليه مظالم ، فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع ، بل لكى أردّها حية بسخطى وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها ، أى مساوية يجب أن تمحى . وبذا لا يكشف القارئ عن العالم فى عمقه الذى صورده فيه الكاتب إلا بفضل بحث القارئ فيه وسخطه وإعجابه به . والحب الكريم يمين البيعة من القارئ على التمسك بما يريد الكاتب ؛ والسخط الكريم بيعة منه على التغيير ، والإعجاب كذلك بيعة منه على المحاكاة . فبالرغم من أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر ، نرى فى أعماق فرائض الفن فرائض الخلق ؛ إذ مجرد الجهد الذى يتكلفه الكاتب فى كتابته اعتراف منه بحرية قرائه ، وشروع القارئ فى تصفح الكتاب اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه . فالعمل الفنى — من أى الجهات نظرت إليه — شهادة بالثقة فى حرية الناس . وما دام القراء كالكاتب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بثبوت دعائمها ، إذن يمكننا أن نعرف العمل الأدبى بأنه تقديم خيالى للعالم فى حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . وينتج مما سبق ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود [أو المتشائم] ، إذ مهما تسكن الألوان التى صور بها العالم مظلمة ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم . فالقصص كلها إما جيدة أو رديئة . فالرديئة هى ما تهدف إلى إعجاب القارئ بتملق عواطفه ، فى حين أن الجيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صادراً عن عقيدته . وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصور منه عالمه للأحرار الذين ينشد هو موافقتهم ، وهذا الجانب هو مظهر عالم فى

حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمر جوانبه . وان يتصور بحال أن يستخدم الكاتب فيض الكرم الصادر عنه في إجازة الظلم ، ولا أن يستمتع القارىء بحريته إذ يقرأ كتاباً فيه تصويب استعباد الإنسان للإنسان ، أو قبول ذلك الاستعباد ، أو مجرد إحجام عن استنكاره . من الممكن أن نتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكي أسود ، حتى لو كانت تفيض ببغض البيض ، إذ حرية جنسه هي التي ينادى بها من وراء هذا البغض . وبما أنه يدعوني لأتخذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل — وأنا على شعور بحريتي الخالصة — أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ؛ بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسي أنا بوصفي جزءاً منه ، لأهيب بالأحرار جميعاً كي يطالبوا بتحرير ذوى الألوان . . . [٣].

إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينفصم ، لا يمكن أن يُتطلب مني أن أستخدمها في تصويب استعباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو في كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إذن كل محاولة — يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه — خطرٌ يهدده في فنه نفسه . فالحدادُ تهدده الفاشية في حياته بوصفه إنساناً فحسب ، ولا تهدده ضرورة في مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب في حياته ومهنته كليهما ، بل هي أكثر تهديداً له في مهنته منها في حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من صميم قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصيبوا بالجذب الذهني حتى في اللحظة التي أضنى عليهم فيها الألمان كل ألقاب المجد . ويحضرني على الأخص « دريو

لاروشيل^(١) . لقد خُذع ؛ ولكنه كان مخلصاً لدعوته ، وقد برهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل بوحى من الألمان . وفي الشهور الأولى أخذ يهدد مواطنيه ويؤنبهم ويعظمهم ؛ فلم يرد عليه أحد ، إذ لم يكن لإنسان من الحرية ما يستطيع أن يرد . وقد استشاط غضباً إذ لم يعد يشعر له بقراء . وألح في دعوته ولكن لم تلح له علامة تدله على أن دعوته قد فُهمت من إنسان ، لا علامة حقد ولا علامة غضب كذلك ؛ لا شيء مطلقاً . فبدأ ضالاً وفريسة اضطراب مطرد ، فشكا مر الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة ، فسمح طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياح ، فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التي بيعت ضمائرهما والتي كان يحتقرها . فقدم استقالته ، ثم استعادها ليتحدث من جديد ، لكنه ظل دائماً يصيح في واد . ثم انتهى إلى سكوت فرضه عليه صمت الآخرين . لقد طالب باستعباد الآخرين ، ولكن لا بد أنه دار في خلده المجنون أن الاستعباد اختياري^٢ يصدر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذي طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع احتماله . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون — وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى — يعتقدون أن حرية الكتابة تستلزم حرية المواطن . فالمرء لا يكتب للعبيد . وفن النثر مرتبط بالنظام الوحيد الذي يحتفظ فيه النثر بمعناه : وهو الديمقراطية . فما يتهدد أحدهما يتهدد الآخر كذلك . وإن يكفي الدفاع عنهما كليهما بالقلم ، حين يأتي اليوم الذي يُكسره القلم فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإذن ، أي جانب سلكت ، وأبشاماً تكن الأفكار التي تدعو

(١) Drleu La Rochelle (١٨٩٣ — ١٩٤٥) كاتب فرنسي كبير ، ألف قصصاً

ورسائل سياسية لها طابع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة . N.R.F. في أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب متعجراً .

إليها ، فسيزوج بك الأدب في الحرب . فالكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ،
فمتى شرعت فيها — إن طوعا وإن كرها — فأنت ملتزم .

وقد يتساءل قوم : وبم الالتزام ؟ بالدفاع عن الحرية ؟ إذن ، ما أوجز القصد !!
أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارساً للقيم المثالية كما كان عليه
الكاتب في رأى « بتدا^(١) » قبل أن يخون رسالته ؟ أم هل الغرض حماية
الحرية في شئون الحياة اليومية ، بالاشتراك في صنوف الصراع السياسى والاجتماعى ؟
المسألة مرتبطة بمسألة أخرى بسيطة في مظهرها ولكن لا يسائل أحد عنها نفسه
أبداً ، وهى : « لمن نكتب ؟ » .

(١) جوليان بتدا Julien Benda (١٨٦٧ — ١٩٥٦) كاتب فرنسى ولد من
أبوين يهوديين ، ويقصد سارتر إلى الرد عليه في كتابه : خيانة الكتاب La Trahison
des Clercs الذى ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه ينقذ بتدا على الكتاب اشتغالهم
بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انقياسهم في تيارات السياسة ، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم .
ولهذا المؤلف كتب كثيرة في النقد الأدبى . وهو من أعداء الوجودية والشيوعية والرومانتيكية .
وهو ولوع بالتفكير المجرد ، ولذا يفضل الفلسفة على الأدب ، ويسخر من الأدب المعاصر
كله . وسيناقش سارتر آراءه بشئ من التفصيل في الفصل التالى .

تعليق المؤلف على الفصل الثاني

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة ، (كاللوحات المرسومة ، والسيمفونيات الموسيقية ، والتماثيل) ، ولكن على درجات مختلفة .

[٢] في الحياة العملية كل وسيلة جديدة بأن تُعد غاية حين يذشدها المرء ؛ وكل غاية تعبير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد ارتاع قوم من هذه الملحوظة الأخيرة . وهأنذا أسألم أن يذكروا لي قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . وسيقول قائلهم : « إذا كان لاوجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً في ألا تُكتب قصة جيدة في هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعترف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذي تقول بنظرية مجردة غير عملية : لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود ، لا عماد لك في ذلك سوى إدراكك التجريدي للفن ، على حين أقتصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها .

الفصل الثالث

لمن نكتب ؟

نقاط الفصل الثالث

لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمي ، بل إلى قارئ في وطن خاص في موقف محدد — الحديث عن الحرية في معناها التجريدي لا يجدي ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا في موقف معين — الحرية في معناها الإنساني مقيدة ، بها يتخلى المرء عما يضر بحرية الآخرين — كل الأعمال الأدبية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له — أمثلة : شخصيات مينالك وناثانيل — قصة صمت البحر ... — معنى الالتزام وصلته بحرية الآخرين والمعاني الإنسانية — المجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته — الكاتب المستهلك غير المنتج ترهبه المجتمعات لأنه ينقلها من حالة اللاشعور إلى حالة الشعور — الكاتب في صراع مع قوى المحافظة والجمود — الكاتب في المجتمعات التي يكون بناؤها قائماً على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع — شقاء ضمير الكاتب في حالة إسهامه في الصراع الاجتماعي .

تحليل تاريخي لنطق الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب في عداد الطبقات المميزة بدلاً من أن يكون على هامشها ؛ مثال : الكتاب في فرنسا في حوالى القرن الثامن عشر — قد ينضم الكاتب إلى المذهب الفكري السائد ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور فعلى حين لا يكون له جمهور إمكاني — مثال : الجمهور الفعلى عند الكلاسيكيين — معنى الكلاسيكية والحتمية في الأدب — على الرغم من طابع المحافظة في الأدب الكلاسيكي ، أدى صدق المواقف النفسية فيه إلى زلزلة كثير من القيم السائدة ، فهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد .

موقف الكاتب فيما إذا انقسم جمهوره الفعلى أحزاباً متعادية ،

أو فيما إذا ظهر جمهوره الإمكانى — مثال : جمهور كتاب القرن الثامن عشر بين الصفوة والبرجوازيين — تتم كتاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شطر جمهورهم نصفين ، ما بين نبلاء (وكانوا هم جمهور الكتاب فى القرن السابع عشر) وبرجوازيين (وهم طبقة الكتاب فى الأصل) — فأصبح للكتاب أن ينظروا إلى طبقتهم من خارجها ، فأدركوها خيراً مما أدركها البرجوازيون أنفسهم الذين لم يخرجوا مثلهم منها ، وإنما نظروا إليها من خارجها لأنهم كانوا فعلاً يعيشون على هامش طبقة النبلاء — ونتيجة لهذا الإدراك عبروا عن مطالبها التى كانت مطالب إنسانية كلية — ولكنهم تعرضوا لخطر القضاء على رسالتهم بتحقيق مطالبهم فى نيل البرجوازية مطالبها ، فتوحد جمهورهم من جديد فى الطبقة البرجوازية التى ابتلعت — أو كادت — طبقة النبلاء ؛ وحين تحققت بذلك مطالبهم تعذر عليهم الخروج مرة أخرى من طبقتهم البرجوازية ، وأصبحوا بعمولهم البرجوازيون فى شكل قراء كما كان يمولهم النبلاء فى القديم فى صورة هبات ، فانطبقت عليهم البرجوازية كالسجن — والطبقة البرجوازية عاملة ولكنها غير منتجة ، لأنها وسيط بين العامل والمستهلك — فتدخل الأدب فى دائرة الأمور النفعية يبرر الوسائل ويسكن الخواطر ويسالم — واعتمد الأدب من جديد على الأفكار المجردة المطروقة — لا يمكن رد الأدب إلى الفكرة المحضة — البرجوازي يرهب الكاتب ويريد إخضاعه — أصبح غرض الكاتب ليس هو التوجه بدعوته إلى الحريات المطلقة ، بل عرض قوائن نفسية متحركة فيه على قراء محكومين بها مثله .

ظهر جمهور إمكاني من جديد بعد الرومانتيكية — إخفاق كتاب القرن التاسع عشر بمقارنتهم بكتاب القرن الثامن عشر (ما عدا قليل منهم وخاصة هوجو) — عيوب الواقعية ، ثم الرمزية والسيرالية ، أنها مغمورة فى طبقة لا ترى عليها فيها واجباً ، فلجأت إلى النقي المطلق :

تقسيم عام لمصور القصة — فقد النواحي الفنية للقصة في
القرن التاسع عشر — منطق الأدب في العصر الحديث —
استنتاج الجوهر الخالص للعمل الأدبي — معنى استقلال الأدب —
يصير الأدب تجريدياً إذا لم تتج له الإحاطة الشاملة بجوهره
العالمية التجريدية وهم يتعلق به من يتجردون من عصورهم
تعللاً بالخلود — الحرية معناها ألا تطفئ مطالب فئة أو طبقة
على غيرها ، وإلا وقعنا في التجريد — على الكاتب أن يخوض
نفس المغامرة التي يخوضها قراؤه — أدب « المدينة الفاضلة » [.

يبدو لأول وهلة أنه لا شك في أن الكاتب إنما يكتب للقارىء من حيث
هو فرد من أفراد الناس في العالم . وفعلاً رأينا أن مطلب الكاتب يتجه مبدئياً^(١)
إلى جميع الناس ، ولكن الأوصاف السابقة أوصاف مثالية . حتماً يعلم الكاتب أنه
يتكلم في سبيل حريات متعثرة مقنعة ؛ وحتى حريته هو ليست جد خالصة . فعليه
أن يجلوها ، فيكتب كذلك لتخليصها من الشوائب . وسهولة التحدث على كبحل
عن القيم الخالدة فيها مزلق خطر : إذ القيم الخالدة جد هزيلة . ولو نظر إلى الحرية
نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً ، إذ هي كالبحر في حركة لا تزال تبدأ
أبداً . فليست هي سوى الحركة التي بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه ، فيتحرر .
والحرية — في أى أشكالها — لا تمنح ، بل على المرء أن ينتصر على شهواته وجنسه
وطبقته وأمته ، فينتصر بذلك على الآخرين . وإنما يتوقف الأمر في هذه الحالة
على طبيعة العقبة التي يحاول اقتحامها ، وعلى المصابرة في سبيل النصر . فهذا هو
ما تتخذ به الحرية في كل حال صورتها . فإذا اختار الكاتب — كما يريد له
بندا^(٢) — أن يتحدث هاذياً ، فله أن يتحدث في أسلوب جميل الفواصل عن تلك

(١) في النقاط الأخيرة من الفصل السابق .

(٢) انظر الفصل السابق ص ٧٨ وهناك من المؤلف الفكرة التي يطيل في شرحها هنا ، =

الحرية الخالدة التي تنادى بها — على سواء — النازية^(١) وشيوعية ستالين^(٢) والديمقراطيات الرأسمالية^(٣) ، فان يضيق بكلامه أحد^(٤) ، ولن ينال به إنساناً ، فقد منح سلفاً كل ما طلبه . ولكن هذا حلم مجرد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالد^(٥) ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بني جنسه أو من طبقته .

وفي الحق لم يلحظ امرؤ بعد — كما ينبغي أن يُلاحظ — أن نتاج العقل ذو إضمار . فلا يقصد المؤلف أن يقص كل شيء ، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكمل تقديم ، بل سيظل دائماً يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة إضمارية . إذا أردت أن أعلم جاري أن زنباراً دخل من الشباك فلا داعي في ذلك إلى خطاب طويل ، بل تكفي كلمة أو إشارة : « انتبه » أو « ها هو ! » — فإذا ما رآه فقد اتضح كل شيء . ولو أن قرصاً من أقراص الحاكي ردد علينا — بدوت شرح — الأحاديث التي تجري يومياً في قرية نائية مثل : بروفين^(٦) أو أنجوليم^(٧) فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات

= وهي أن المبادئ العامة تتراءى بمثابة الأفق من وراء وصف المواقف المحددة التي هي موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته الإنسانية .

(١) أي أن مبدأ الحرية في ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائها ، ولكن تحديد الموقف يبين أصدقاء الحرية الحق من أعدائها .

(٢) يسخر المؤلف — كما سيتضح بعد — ممن يعالجون في أديهم قضايا عامة خالدة لا ترتبط بمسائل عصرهم ، فعلاً منهم بأن ذلك هو سبيل الخلود ، لأن تصوير المسائل الموقوتة لن تظلم سينتهي بانتهائها . وسيشرح المؤلف وجه الخطأ في فكرتهم .

(٣) Provincs مدينة بإقليم سين ومارن بفرنسا ، على أحد قروع نهر السين .

(٤) مدينة كبيرة وعاصمة إقليم شارونت بفرنسا ، على نهر شارونت على بعد ٤٤٠ كم .

من باديس .

المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين ومالهما من مشروعات ، وبالاختصار : لا يوجد العالم الذي يعلم كل من المتحدثين أنه مائل في ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن في القراءة : فأهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا في نفس الأحداث ، وواجهوا أو تجنبوا نفس المسائل ، لهم في حلوقهم مذاق واحد ، وعليهم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض ، وتجمعهم ذكريات موتى واحدة . ولذا الحاجة إلى الإطالة في الكتابة ، لأن ثم كلمات هي مفاتيح . لو أني قصصت الاحتلال الألماني على جمهور أمريكي لاحتجت إلى كثير من التحليل والحيطة ، فأضحي بعشرين صفحة لتبديد أنواع الظلة والأحكام السابقة والخرافات . ثم على بعد ذلك أن أثبت من موقفي في كل خطوة ، وأن أبحث في تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتيح فهم تاريخنا ، وأن يظل مائلاً أمام فكري . — في كل وقت — فرق ما بين تشاؤمنا نحن الشيوخ المحنكين وتفاؤلهم وهم الأغرار المبتدئون . ولكن إذا كتبت في نفس الموضوع للفرنسيين ، فتحن فيما بيننا تكفيننا هذه الكلمات على سبيل المثل : « أنعام موزيقا حربية ألمانية في جوسق حديقة عامة » . وفي هذه العبارات كل شيء : ربيع صر المذاق ، وبستان إقليمي ، ورجال مخلقو الرؤوس ينفخون في آلات نحاسية ، ورجالة يسرعون الخطا غير حافلين كأنهم عمى صم ، وتحت الأشجار اثنان أو ثلاثة يصغون مقطبي الوجه ، وهذه الألحان التي تتعلق فرنسا في غير جدوى ، فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من عار وقلق ، ثم غضبنا وكبرياؤنا . فليس القارىء الذي أتوجه إليه بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر

على غرار « ميكروميجاس »^(١) ، وليس هو نموذج « الساذج »^(٢) . كما أنه ليس هو الله — فليس فيه جهل الساذج الوحش الذي يجب أن يُشرح له كل شيء ، حتى البدائيات ، وليس هو روحاً ولا صفحة بيضاء . وليس عالماً بكل شيء ، شأن الله أو أحد الملائكة . وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم ، فاستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم . وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام . ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى . وهي كافية للايماء بصفته التاريخية . فليس هو في الحقيقة وعياً عابراً للحرية ، ولا تأكيداً صرفاً لها غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يحوم فوق التاريخ ، بل إنه منخرط فيه .

(١) Micromégas اسم مأخوذ في الأصل عن صفتين يونانيتين ، أولاهما micro = صغير ، والثانية megas = كبير — والاسم علم على بطل قصة فلسفية لثولير بنفس الاسم صدرت عام ١٥٧٢ ، والفكرة الفلسفية في القصة هي نسبة الأبعاد وضآلة الأرض والنوع الإنساني في العالم . وميكروميجاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشعرى البائية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض في صحبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتدور أحداث بينهما وبين فلاسفة الأرض ، ويدعشان من قيام الحرب بين هذه الحشرات الصغيرة التي هي الناس ، ويتعجبان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجلهم ... والفكرة في جوهرها مأخوذة عن التاريخ الهزلي لسيرانوادي براجراك ، ثم هي متأثرة برحلات جاليفر الشهيرة .

(٢) l'Ingénu أى الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لثولير تحمل نفس الاسم ، نشرت عام ١٧٦٧ ، وهو فتى ولد في كندا من أبوين فرنسيين ، ولكن نشأ حتى سن العشرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قسيس وأخته أنه ابن أخيها . وقد حملته سذاجته وصراحته وذوقه الفطري على أن يتقد كثيراً من أمور الكاثوليكين حين أصبح كاثوليكياً . ويذهب إلى إقليم « بريتانى » في فرنسا ، ويأسى على نقي جماعة البروتستانتين لماثر مرسوم نانت الذي كان قد صدر في عهد هنري الرابع عام ١٥٩٨ ، فيحبس في سجن الباستيل . وتسعى الفتاة « سانت إيفيس » التي كان قد أحبها لحلاصه من السجن ، ولا تظفر بذلك إلا بعد أن تتنازل عن شرفها لوزير ذي نفوذ كبير في فرنسا . وينجو حبيبها ، ولكن تموت هي لندمها على ما وقعت فيه من عار . والساذج يقيم في مأزق تثير الضحك ، ولكنها ذات معان عميقة ، نتيجة لاستخدام فطرته السليمة مع مساوئ العادات السائدة وسوء التفال النفوذ في المجتمع .

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك ، ومن أجل هذا وحده كان منهم من يمتنى أن يفلت من التاريخ بقفزة في الأبدية . وإنما بواسطة الكتاب تتوطد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد ، فيتعاونون — على سواء — في عمل ذلك التاريخ . والكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة . والحرية التي يدعونا إليها الكاتب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة في التعبير ، « لا وجود لها »^(١) ، بل تكتسب في موقف تاريخي خاص . فكل كتاب دعوة^٢ إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للمرء ، إذ في كل إنسان جنوح خفي إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع ، وإلى العقل والجنون في شئون يومه ، وإلى عواطف قابلة للثبات ، وإلى أنواع عابرة من العناد ، وإلى أشكال من التطير ، وإلى ما قد يجلبه له الرشد من مغامر حديثة ، وإلى حقائق واضحة أو جهالات ، وإلى طرق خاصة في الحاجة مما صيرته العلوم تقليداً حديثاً جارياً في مختلف الميادين ، وإلى آمال ومخاوف ، وعادات من الحساسية والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقاليد وقيم موروثية ، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ . وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذي ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته ، وعلى أساسه ينبجز القارئ تحرره الخاص به . ففي هذا العالم يتجلى ما يجب أن يتخلى عنه ، ويبين الموقف الذي يتخذ ، والتاريخ الذي يجب

(١) من مبادئ الوجوديين العامة أن الوجود سابق على الماهية ، وهذا فارق عام بينهم وبين من سبقهم من الفلاسفة . وسبق أن أشرنا إلى أنهم يعترفون بالماهية الأخوذة عن مواقف الوجود المحددة التي بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى . والحديث عن هذه المواقف في الأدب هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويتضح من كلام المؤلف هنا — كما يتضح من حديثه في مواضع أخرى كثيرة — أن حرية الفرد عنده ليس لها من معنى إلا في حدود عتداد الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه ، ثم الإنسانية جمعاء .

على أن أتناوله ، وأواجه فيه التبعة ، وهو ما يجب على أن أغيره أو أحتفظ به
النفسي وللآخرين . لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الرفض ، فمن المعلوم
أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول : كلا ، بل تصدر « كلا » عن رفض
معين يحتفظ في نفسه بالشئ الذي يُجحد ويصطبغ به حق الصيغة . وما دامت
حرية المؤلف وحرية القارىء تبحث كل منهما عن الأخرى ، ويتبادلان التأثير
فيما بينهما من ثنايا عالم واحد ، فمن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من
اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارىء ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن
الكاتب — حينما يختار قارئه — يفصل بذلك في موضوع كتابه . ولذلك كانت كل
الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارىء الذي كتبت له . أستطيع أن
أرسم صورة « ناتانيل »^(١) على حسب كتاب : الغذاء الأرضي : فأرى أن الأشياء
التي يدعونا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة في الأسيرة ، وفي المقار الموروثة حالا
أو مستقبلا ، وفي المشروعات النفعية ، والخلق التقاليدى ، والإيمان الضيق ؛
وأرى كذلك أن ناتانيل ذو ثقافة ، وأن لديه أوقات فراغ ، إذن من الحق ضرب
المثل بمينالك^(٢) لعامل أو متعطل أو لأسود من سود الولايات المتحدة . وأعلم
أنه غير مهدد بأى خطر خارجي من الجوع والحرب والاضطهاد الطبقي والجنسى .
والخطر الوحيد الذي يتهدهده هو أن يصبح فريسة لبيئته . إذن فهو أبيض آرى ،
نرى ، انتهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجوازية ، ويحيا في عصر مستقر نسبياً ،
العيش فيه ميسر ، عصر لم تكذب فيه أفكار الطبقة المالكة في الانحدار :
فمينالك هذا هو على وجه التحديد « دانيل دى فونتان » الذي قدمه لنا أخيراً روجيه

(١) انظر هامش ص ٢٩ من الفصل الأسبق .

(٢) انظر نفس الهامش المشار إليه في الرقم السابق .

مارتن دى جار^(١) على أنه معجب بأندرية جيد متحمس له .

ولنأخذ مثلاً آخر أقرب عهداً منا : من المدهش أن قصة « صمت البحر »^(٢) — وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة فى أول عهدها ، وغايته جد واضحة فى نظرنا — لم تلق سوى بغض فى بيئة المهاجرين فى نيويورك ولندن ، وحتى فى الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور^(٣) لم يهدف إلى التوجه إلى ذلك المجتمع . أما فى المنطقة المحتلة فالأمر على النقيض من ذلك ، إذ لم يشك أحد فى أغراض المؤلف ولا فى تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفى الحق لا أظن أنه يستطيع الدفاع عن فركور بأن يقال إن الألمانى الذى تحدث عنه واقعى ، وبأن يقال

(١) Roger Martin du Gard كاتب فرسى معاصر ، ولد عام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ — ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التى عنوانها : les Thibault ، وهى من نوع القصص النهرية التى تؤرخ لأجيال متعاقبة ، وهذا النوع بدأه زولا وبزك ، ثم سار على نهجه جول رومان ، وتبعهم هذا الكاتب — وهو نوع أثمر فى الأدب الانجليزى ثم فى أدبنا العربى فى قصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص ٦١٥ — ٦١٧ — وشخصية دانييل دى فونتانين Daniel de Fontanin التى يشير إليها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة فى المجموعة المشار إليها ، وهى القصة التى عنوانها : الكراسى الرمادية le Cahier Gris (١٩٢٢) وآخر قصة فى المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠ ، وعنوانها : خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من أن هذه المجموعة من القصص تصف الحياة والتقاليد فى أجيال متعاقبة ، فمحورها هو تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التى عاشها أوروبا وانتهت بتأسية وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨) .

(٢) Le Silence de la Mer قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسى المعاصر الذى اكتب باسم فركور واسمه الحقيقى : جان بروليه Jean Bruller (ولد عام ١٩٠٢) وتسمى بشركور ، وهو اسم لنبابة كثيفة فى جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين الألمان فى الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩ — ١٩٤٥) — وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والعاطفة الفردية ، وهذا هو ما سيشرحه المؤلف .

(٣) انظر الهامش السابق .

إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وقد كتب كوستر
Koestler في ذلك صفحات جيدة كل الجودة : فصمت الشخصيتين الفرنسيتين
ليس له وجه من الاحتمال النفسى ، بل إن فيه مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخى ،
إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين فى قصص موباسان^(١) فى عهد
احتلال آخر ؛ احتلال آخر ذى آمال أخرى ، وشدائد أخرى ، وتقاليد أخرى .
أما عن الضابط الألمانى فصورته لاتنقصها الحياة ، ولكن من البدى أن فركور
— وقد رفض فى نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال — قد رسم تلك
الصورة على غير نموذج واقعى ، فجمع فيها كل العناصر الممكنة من وحي الخيال . إذن
لم تكن الواقعية هى السبب الذى من أجله فضلت هذه الصور على تلك التى كانت
الدعاية الأنجلوسكسونية تصوغها كل يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسى فى
دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً . حين يفصل سد من نار بينك وبين
العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إجمالاً بأنه الشر المجسد : فى كل حرب شكل
من أشكال^(٢) المانوية . فمن المعقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضيع وقتها فى
تميز بة القمح الطيبة من بين شيلم الجيش الألمانى . ولكن الأمر على النقيض
من ذلك فى الشعوب المحتلة المقهورة المختلطة بقاھريھا ، فإنھا بالتعود ، وعلى أثر
الدعاية البارعة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من
الناس ؛ أناس طيبون أو خبيثاء ؛ أو طيبون وخبيثاء معاً . فلو أن كتاباً كان قد
صور لفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألمانى على أنهم غيلان لكان قد أثار
الضحك وأخطأ بذلك قصده .

(١) Guy de Maupassant (١٨٥٠ — ١٨٩٣) من أشهر مؤلفى القصص القصيرة
العالميين ، وقد أدى مدة خدمته الحربية ما بين عامى ١٨٧٠ — ١٨٧١ فاكسب تجارب
كثيرة تخص الحرب وصلة الألمان بالفرنسيين ، وعبر عنها فى كثير من قصصه .
(٢) فى أنها صراع بين الخير والشر .

وفي نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة « صمت البحر » أثرها : ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية ، وبالتخريب والعصيان ومحاولات الاغتيال ، ومن جانب الألمان بحجز الفرنسيين في منازلهم ليلا والنفي والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن . وحيل بين الألمان والفرنسيين من جديد بمحاجز خفي من نار ؛ فلم نعد نرغب في معرفة ما إذا كان الألمان — الذين كانوا يفتقنون عيون أصدقائنا ويقتلعون أظافرهم — جناة أم ضحايا للنازية ؛ ولم يعد يكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء ، على أنهم لم يكونوا بعد ليحتملوا هذا الصمت : ففي نقطة التحول هذه أثناء الحرب كان لا مناص من أن يكون المرء معهم أو ضدهم ؛ وبدأت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بالحن الحب وسط الضرب بالقنابل ، والمذابح ، والقرى المحترقة ، والنفي ؛ ففقدت القمة بذلك جمهورها . فقد كان جمهورها يتمثل فيمن عاصر عام ١٩٤١ ، ممن استخذتهم الهزيمة ، ولكنهم كانوا في دهشة مما لقنوه عن لطف المحتل ؛ وكان هذا الجمهور راغباً حق الرغبة في السلم ، فرعاً من شبح البلشفية ، ضالاً على خطب بيتان^(١) . فكان من العبث تقديم الألمان لمثل هذا الجمهور في صورة وحشين سفاكين ، بل على العكس كان يجب أن يمنح هذا الجمهور فرصة ليمتقد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محبوبين ، وما دام قد اكتشفت في دهشة أن غالبيتهم كانوا « أناساً مثلنا » ، فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالاً حتى في هذه الحال ، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ما كانوا بائسين ضعفاء ؛ وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب

(١) Pétain (١٨٥٦ — ١٩٥١) قائد فرلسي ، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦ ، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الاحتلال الألماني من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ ، لحكم عليه بالإعدام لتعاونه مع العدو ، وصدر الحكم في ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥ ، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة .

ونظام مشتهوين حتى لو حملهما إلينا من الناس من بدوا لنا غير شريرين .
و بما أن المرء كان يتوجه في الجملة حينذاك إلى جموع سلبية الإرادة ، ولم يكن هناك
— بعد — إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية ، والتي كانت تبدو حذرة
كل الحذر في دعاية الشعب للانغماس إليها : إذن كان شكل المعارضة الوحيد
الذي يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت ، والاحتقار ، وطاعة الإكراه التي
تشهد بأنها طاعة الإكراه .

وبذا تدل قصة فركور دلي جمهورها ، وبهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا :
إنها تريد أن تحارب — في فكر الطبقة البرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ —
آثار المقابلة بين بيتان وهتلر في مدينة منتوار^(١) وظلت بعد عام ونصف من
الهزيمة حية ، لاذعة ، قوية الأثر . ولكن بعد نصف قرن لن تستهوى أحداً .
بل سيري فيها جمهور^٢ ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن
حرب عام ١٩٣٩ . يبدو أن ثمار الموز أطيب مذاقا عقب القطار : وهذا شأن
ما ينتجه الفكر ، يجب أن يستهلك في موضع إنتاجه .

سيستهوى قوماً القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر — عن طريق
الجمهور الذي يتوجه به إليه — محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولا غير مباشر .
ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملا حاسما
في إنتاجه ؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة «تين»^(٣) في تأثير البيئة ؟ غير أني

(١) Montoire مدينة فرنسية على نهر الوار ، مقاطعة فندوم ، فيها تقابل بيتان مع هتلر
عام ١٩٤٠ .

(٢) يقصد نظرية «تين» في تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضي القومي أو الوطني في الإنتاج
الفكري لكل شعب ، وقد شرحنا هذه النظرية ، وتقدناها ، في كتابنا : الأدب المقارن ،
الطبعة الثانية ص ٥٠ — ٥٨ .

أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتج الكاتب ، ولنا
لا أعتقد في ذلك التفسير^(١) . إذ الشأن في الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك ،
لأنه يهيب بالكاتب ، أى يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته . والبيئة قوة دافعة من
الخلف ، ولكن الجمهور — على النقيض — انتظاراً ، وقراغ يملأ ، وتطلع ،
فيما لهذه الكلمات من معان حقيقية ومجازية . وبعبارة أوجز : الجمهور هو الطرف
الآخر . وإني لبعيد كل البعد من دحض تفسير العمل الأدبي بموقف المؤلف ، حتى
إني كنت أنظر دائماً إلى مشروع الكتابة على أنه يتجاوز الحر لبعض الحالات
الإنسانية جملة . على أن مشروع الكتابة لا يختلف في ذلك عن المشروعات
الأخرى . كتب إتيامبل Etienne في مقال ينم عن الذكاء ، ولكنه قليل
العمق [١] يقول : (كنت بصدد مراجعة قاموس الصغير ، حينما ألفت الصدفة
دون أننى بثلاثة أسطر لـ جون بول سارتر هي : « أن الكاتب في رأينا ليس من
المقيدين في حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال ، وليس هو من المتحررين منها مثل
« أرييل »^(٢) . ومهما يفعل فهو في غمار المعمة ملحوظ وشريك في المغامرة حتى
في أقصى حالات عزله) . في غمار المعمة من رأسه حتى القدم . قد كنت أعرف
على وجه التقريب كلمة بليز پاسكال : « نحن مبجلون »^(٣) ، ولكن ما لبثتُ —

(١) سيشرح المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تين في تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير
واقع حياة الكاتب وإنتاجه ، في حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير ، بل إلى التوجيه للمكانيات
الموزعة في الجمهور والتي تتطلب تغذية وبلورة — استجابة لما ينشده الجمهور في مشروعاته التي
يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله .

(٢) فستال Vestale كاهنة لحراسة إلهة النار « فستا » في أساطير الرومان ، وكانت تختار
من خير المائلات في روما ، وتسهر على حراسة نار المعبد وإذكائها ، وتبقى عذراء طوال
حياتها ، فإذا حادت عن الجادة دفنت حية .

(٣) Ariel قد يراد — كما يبدو من السياق — الملك الثمرد في « الفردوس المفقود »
للشاعر الإنجليزي ملتون (النشيد السادس بيت ٣٧١) ولكن الأولى أن يكون أرييل التي
في ملهاة العاصفة لشكسبير ، أى الملك الطائر .

(٤) إشارة إلى رمان پاسكال المشهور ، وفيه يرى ضرورة الالتزام باختيار رأى من —

بعد قراءة هذه الأسطر — أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته ، ويهبط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالاً ، إلى أمر الأمير والعبد) .

لن أقول شيئاً آخر سوى أن « إتيامبل » يدعى المكر . إذا كان إنسان مبحراً فليس معنى هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعى بهذا الإبحار ؛ بل أكثر الناس يمضون وقتهم في إخفاء التزامهم على أنفسهم . ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة إلى الباطل ، وإلى الجنان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية : فبحسبهم أن يضيفوا الظلام على فوانيسهم ، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب ، أو أن يتطلعوا إلى النغيمات مغفلين الوسائل ، أو يأبوا التعاون مع أقرانهم ، أو يبتعدوا عن الاشتراك في شؤون الحياة اعتصاماً بالرصانة ، أو ينتزعوا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت ، في حين ينفون ، في الوقت نفسه ، كل رهبة عن الموت بانغماسهم في أمور الحياة اليومية ، أو يوهوا أنفسهم ، إذا كانوا من طبقة الطغاة ، أنهم لا يعدون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم ، وإذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعة في الخضوع لمن يضطهدونهم ، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حراً في القيد إذا كان على استعداد

بين الآراء والمخاطرة باتباعه . فنحن في هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر ، ليس لهم من خيار في أمر السفر ، فلم يبق لهم سوى اختيار السفينة . ولذلك مجرى پاسكال حواراً في مسألة وجود الله ، ننقل منه هذه الجملة : « الله موجود أو غير موجود . ولكن إلى أي الرأي تميل ؟ ... علام تعتمد في رهائك ؟ فبالعقل لا يمكن أن تدعم الرأي الأول ولا الثاني ، وبالعقل لا تستطيع أن تدافع عن واحد منهما . إذن فلا تتم بالخطأ من اختاروا ، لأنك لا تدري من أمر هذا الاختيار شيئاً — كلا ، لا ألومهم على أنهم اختاروا هذا الرأي دون ذاك ، ولكن ألومهم على أنهم اختاروا ... فالصواب ألا تدخل في الرهان — نعم ، ولكن يجب أن نراهن ، فهذا غير إرادي . فأنت بسبيل الإبحار في سفينة من السفن ، فأيتها

تختار ؟ » انظر : B. Pascal: Pensées, X, 1.

لتدقيق الحياة الروحية . ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك ، شأنهم شأن الآخرين . ومن الكتّاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الخيلة أى قارىء يريد أن يستمرىء نوم الراحة .

وإنما أسمى الكتّاب ملتزماً حينما يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالاً بأنه « مبحر »^(١) ، أى عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزى الفطرى إلى حيز التفكير . والكتّاب هو الوسيط الأعظم ، وإنما التزامه فى وساطته . غير أن من الحق أن نحاسبه فى إنتاجه على أساس حالته فى المجتمع ، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر فى أنه إنسان وكفى ، بل وفى أنه — على وجه التحديد — كتّاب أيضاً . فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كتّاب يهودى ، وكتّاب تشيكوسلوفاكى ، ومن أرومة ريفية . حينما حاولت فى مقال آخر أن أحدد حال اليهودى لم أجد غير هذه العبارة : « اليهودى إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودى ، ففروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف » . لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمر فى حال الكتّاب أكثر تعقيداً ، لأنه ليس هناك إنسان مضطر إلى اختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإذن فالحرية هى الأصل فيها ؛ فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة . ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أنى أصير إنساناً ينظر إليه الآخرون أنه كتّاب ، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون — أراد أو كره — وظيفة اجتماعية . ومهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون فيه . قد يريد أن

(١) انظر الهامش السابق .

يعدل من مقومات الشخصية التي يضيفها مجتمع ما على الأديب ، ولكن عليه — لكي يغيرها — أن يتقنها هو أولاً . ومن هنا يتدخل الجمهور بمبادئه ، وتصوره للعالم ، وإدراكه للمجتمع وللأدب في صميم ذلك المجتمع ؛ فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكائنه ؛ وأسس الحقائق — التي ينبني عليها ما يشيده الكاتب من عمل — هي مطالب المجتمع القاهرة أو السكائمة ، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك .

ونأخذ مثلاً حال الكاتب الزنيجي الكبير « ريتشارد رايت » Richard Right فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه إنساناً ، أى « زنجياً »^(١) نقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شمالها ، فسرعان ما ندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع امرؤ أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته في التأمل في « الحق » و « الجمال » و « الخير الخالد » ، في حين تسعون في المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلاً من حق التصويت في الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب^(١) لرسالته بأنه ليس هناك من كتاب بين المضطهدين . فالكتاب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة من الطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة في نفسه أنه من المهملين في الكتابة فقد اكتشف في نفس الوقت الموضوع الذي يكتب فيه : فهو الرجل الذي ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجي ، ويهضم ثقافة البيض من جانبها الخارجي ، ويبرهن في كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب في قلب المجتمع الأمريكي . وليس تدليله على ذلك تدليلاً موضوعياً على طريقة الواقعيين ، ولكن في كلف وهوى بحيث يُشرك معه في

(١) يقصد أمثال جوليان بندا ، انظر لك هامش ص ٢٨ من هذا الكتاب .

التبعة قارئه . ولكن هذه النظرات الفاحصة لا تحدد طبيعة عمله تحديداً قاطعاً ،
 فرمما كان هجاء ، أو مؤلفاً لأغاني زنجية من نوع «البلوز» ، أو مبعوثاً آخر إلى
 سود الجنوب ، كما بعث «إرميا»^(١) ، إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد
 من ذلك في تحديد طبيعة عمله ، فعلينا أن نعتد بجمهوره . فإلى من إذن يتوجه
 «ريتشارد رايت» ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من
 أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له هذه الخاصة الجوهرية :
 وهي أنه ليس ملتزماً بأي عصر خاص ، فتأثره من أجل بؤس السود في لويزيانا
 لا يزيد ولا ينقص عن تأثره من أجل بؤس العبيد الرومانيين في عهد
 سبارتاكوس^(٢) . فالإنسان — من حيث هو فرد من أفراد العالم — لا يفكر
 إلا في القيم العالمية ، إذ هو توكيد خالص تجريدي للحقوق الطبيعية للإنسان .
 و «رايت» لا يمكن أن يفكر كذلك في التوجه بكتبه إلى دعاة العصبية الجنسية
 من بيض فرجينيا وبيض «كارولين» ، فهؤلاء قد تم دونه حصارهم ، ولن يفتحوا
 كتبه ؛ ولا إلى الفلاحين السود في پايمس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو
 بدا سعيداً بحفاوة استقبال أوروبا لكتبه ، فمن الواضح كل الوضوح أنه لم يفكر
 — بادئ بدء — في الجمهور الأوروبي حين كتبها . فأوروبا نائية عنه ، وغضبها من
 أجله رياء ، وغير ذي أثر . ولا يستطيع امرؤ أن يرجو رجاء كبيراً من أمم استعبدت
 الهند ، والهند الصينية ، وأفريقيا السوداء . وبحسبنا هذه الملاحظات لنحدد قراءه :
 فهو يتوجه إلى السود المثقفين في شمال أمريكا ، وإلى صادقي الطوية من الأمريكيين

(١) نبي من أنبياء بني إسرائيل ، مشهور بتفجعه في نبوءاته بما سيقع فيد قومه من شقاء .
 وقد وصف في نبوءاته ما سيتعرض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد تمردوا ضد روما ، وقتل عام

البيض (رجال الفكر ، وديمقراطي اليسار والراديكاليين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية^(١) في الولايات المتحدة) .

وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلالهم ، كما تتراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال التحرر التاريخي المعين الذي يجهد الكاتب في تتبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنساني على أفق الفئة المعينة التاريخية من قرائه . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعي الجنوب هامشاً من الإمكانيات التجريدية حول جمهوره الواقعي . فالأمر يمكن أن يتعلم القراءة في أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود في يدى أكبر المتعصبين من أعداء السود ، فتزول عن عينه الغشاوة . ولا يدلُّ هذا إلا على أن كل مشروع إنساني يتجاوز حدوده الواقعية ، ويمتد قليلاً قليلاً إلى ما لانهاية . وعلينا الآن أن نلاحظ أن هناك هوة جلية في قلب هذا الجمهور الواقعي . فالقراء السود عند « رايت » يمثلون الجانب الذاتي . فقد شبوا على ما شب عليه ، وأمامهم ما أمامه من صعاب ، وفيهم نفس العواطف والذكريات التي عنده ، فسرعان ما تنى قلوبهم ما يريد بأقل إيماء من اللفظ . وحين يبحث في توضيح موقفه نفسه يكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإنه ليجهد في الكشف عن معنى الحياة عن وعى وتفكير ، ويحددها ، ويربها لهم ، تلك الحياة التي يعيشون فيها يوماً بيوم مباشرة ، ويعانون فيها دون أن يجدوا من الكلمات ما يعبر في دقة عن آلامهم : فهو لهم بمثابة الضمير . وإن الحركة التي يرتفع بها في حالته المباشرة إلى الوعي المفكر هي حركة جنسه كله . ولكن مهما يكن عليه القراء البيض من صدق الطوية ،

Committee for Industrial Organisations (U. S.).

(١)

فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيما عاش ، ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا في مدى جهد بالغ أقصى غايته ، معتمدين على مشابهة ثم في كل لحظة على خطر أن تخونهم . ومن جهة أخرى لا يعرفهم « رايت » كامل المعرفة ، فهو لا يدرك إلا مظهرهم الذي هو قسمة بين الآريين البيض جميعاً : أمان الكبرياء ، وثقة المعلمين بأن العالم أبيض وأنهم المالكون له . ولا يجد البيض — فيما يسطر هو من كلمات على الصحيفة — نفس القرائن التي يجدها السود . وعليه أن يختار الكلمات على حسب ما يُتوقع منها ، إذ أنه مجهل جرمها لدى هذه الضمائر الغريبة عنه . وعند ما يتحدث إلى البيض تتبدل غايته نفسها ، إذ يقصد إلى إشراكهم في الأمر ليقدروا التبعة الملقاة عليهم . فعليه أن يشير حنقهم ويجللهم بالعار . وبهذا يحتوى كل عمل أدبي يقوم به « رايت » على ما كان يمكن أن يسميه بودلير : « مطلب ذو وجهين مقترن الحدوث في آن » ، فلكل كلمة قرينتان تدل عليهما ، وفي كل جملة قوتان متطابقتان في وقت معاً يحددان في قصته شدة الجهد الذي لا نظير له . فلو أنه كان قد تكلم إلى البيض وحدهم لكان من المحتمل أن يظهر أكثر إسهاباً وإقذاء كذلك ، ولنحنا إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل ؛ ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل في روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولكان أدبه في الحالة الأولى قريباً من الهجاء ، وفي الحالة الثانية بمثابة الانتحاب لدى المتنبئين : فلم يتكلم إرميا إلا لليهود . ولكن « رايت » حين كتب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يدغم ذلك الانشعاب ويتجاوزه في آن واحد : فقد جعل منه تعلقة للقيام بعمل فني .

الكاتب يستهلك ولا ينتج شيئاً ، حتى لو اعتزم أن يخدم بقلمه مصالح

الجماعة . وأعماله تظل مجانية ، وإذن فلا تقدر بثمن . وقيمتها التجارية تُحدد بمحدداً
تعسفياً . وفي بعض العصور يُمنحُ الكاتبُ معاشه ، وفي بعضها الآخر يتقاضى
نسبة مئوية من ثمن بيع كتبه . ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشعر فيما يمنحه
له المبلِّكُ من غذاء ومسكن في النظام القديم ، كذلك لا يوجد في المجتمع الحاضر
مقياس عام للجهد الفكري بالإضافة إلى ربحه المئوي . ففي الحقيقة لا يُدفع
للكاتب أجر ، وإنما يُمنحُ قوته طيباً أو سيئاً على حسب العصور . ولا يستطيع
التصرف حياله بسوى ذلك ، إذ نشاطه غير مفيد ، فليس له من نفع إطلاقاً ، بل
هو أحياناً ضار لما يتولد — في المجتمع الذي يكتب له — من وعي ذلك المجتمع
بنفسه . لأنه إنما يتعرف الناس على النافع بالدقة في حدود النظر إلى قوانين المجتمع ،
وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستقرة فيه سلفاً . فإذا رأى المجتمع نفسه ، وعلى
الأخص إذا شعر بأنه مرئيٌّ من الآخرين ، فهذا وحده كفيل بوقوع جدال في القيم
الثابتة والنظام القائم في المجتمع : والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع ، وينذره
بتحمل التبعة فيها أو بتغييرها . ولا مناص بعدُ من أن يتغير ذلك المجتمع ؛ إذ يفقد
التوازن الذي أكسبه إياه الجهل ، ويترجح بين العار والإسفاف ، فيمارس سوء
النية . وبذا يعطى المجتمع شعوراً بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب في صراع
دائم مع القوى المحافظة الحريصة على التوازن ، هذه القوى التي يحاول هو أن
يحطمها . لأن الانتقال المباشر — وهو أمر لا يتم إلا بنفي اللامباشر — يقول إن
هذا الانتقال ثورة دائمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هي التي تستطيع أن تستبجح الترف في إثابة نشاط
غير منتج بل خطر أيضاً . وإذا فعلوه فإنما يفعلونه حيلة وسوء فهم . أما أنه سوء
فهم فذلك لدى الأغلبية فيهم : فأعضاء الصفوة الحاكمة متحررون من هموم المادة

تحرراً يسمح لهم بالرغبة في أن يكون لديهم وعى منطقي بأنفسهم ؛ فهم متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم . ولذلك يكلفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يلقوا بالا إلى ما يجب عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم ، فذلك لأنهم عرفوا الخطر ، فكفوا للفنان الغذاء ، ليصرفوا على قوته الهدامة . فالكاتب ، إذن ، طفيشلي «الصفوة» الحاكمة . ولكنه يسير في تأدية وظيفته إلى التقيض من مصالح من كفوا [٢] له العيش . وهذا هو الأصل في الصراع الذي يتحدد به حاله في المجتمع . وقد يكون هذا الصراع واضحاً كل الوضوح أحياناً . ولا يزال يتحدث عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب في نجاح مسرحية زواج فيجارو^(١) ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النعي للنظام القائم آنذاك . وأحياناً أخرى يكون الصراع مُقْسَماً ، ولكنه واقع دائماً ، لأن تسمية الشيء بيان له . والبيان تغيير . وبما أن هذا النشاط الجدلي الذي يضر بالمصالح المتواضع عليها قد يتاح له في حدود ضيقة أن يصبح عوناً على تغيير النظام القائم ، هذا إلى أنه ليس للطبقات المهضومة فراغ للقراءة ولا تذوق لها ، فمن الممكن إذن أن يتخذ المظهر الموضوعي للصراع شكل معارضة بين القوى المحافظة — وهي جمهور الكاتب الواقعي — وقوى التقدم ، وهي جمهوره الإمكانى . والكاتب — في المجتمعات غير

(١) Le Mariage de Figaro ملهأ ألفها بومارشيه (١٧٣٢ — ١٧٩٩) ومثلت لأول مرة في باريس عام ١٧٨٤ — وفيها إلى جانبها الفكاهي مغزى سياسي ، إذ ينعي مؤلفها على نظام فرنسا الذي قامت الثورة للقضاء عليه ، وفيها ينعي المؤلف على امتيازات النبلاء . وفيها حملة شهيرة يتوجه بها فيجارو إلى الكونت ألافيا : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الإمتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تفضلت على العالم بميلادك » . وفي أول عرض لها قال لويس السادس عشر — وكان ممن شهدوا العرض — : « هذه مسرحية بغيضة ، ولن تمثل بعد ذلك أبداً » ، ولكن الجمهور احتج على ذلك احتجاجاً قوياً وفي شبه ثورة ، فأعيد عرضها ، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من النظارة أو القراء . وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية ، ومثلت .

ذات الطبقات التي يكون بناؤها الذاتي قائماً على الثورة الدائمة — يستطيع أن يكون وسيط الجميع ، وجداله في المبادئ يمكن أن يسبق أو يصحب تغيير الواقع . وهذا فيما أرى هو المعنى العميق الذي يجب أن يفهم من مبدأ «التقد الذاتي»^(٢) . وإذا اتسع الجمهور الواقعي للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى ، أحدث ذلك في وعيه توافقاً بين اتجاهات متضادة . وفي هذه الحالة يمثل الأدب — حين يتحرر تمام التحرر — قوة الهدم بوصفها قوة ضرورية للبناء . ولكن هذا النوع من المجتمعات لا وجود له الآن فيما أعلم ، ومن المشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلاً . فالصراع باق ، إذن . وهو الأصل فيما أستطيع أن أسميه : تقلبات الكاتب وشقاء ضميره .

وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما ينعدم عملياً الجمهورُ الإمكانى ، وحين يصبح الكاتب في عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلاً من أن يكون على هامشها . وفي هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكين . وتجري وساطة الكاتب في صميم تلك الطبقة . ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل ، إذ يُمارَس باسم المبادئ التي لا جدال فيها . وهذا — مثلاً — هو ما حدث في أوروبا في حوالى القرن الثانى عشر : فكان الكاتب من بين رجال الدين لا يكتب إلا لرجال الدين . وكان في مكتبته مع ذلك الاحتفاظ بضميره خالصاً ، إذ كان هناك تناقض بين ما هو روحى وما هو زمنى . وقد أدت الثورة المسيحية إلى سيطرة ما هو روحى ، أى إلى سيطرة العقل نفسه في حالة السلبية ، وبوصفه جدالاً وتعالىاً ، وبناء دائماً ولكن فيما وراء سلطان الطبيعة ، ومملكة الحرية المضادة للطبيعة . ولكن كان ضرورياً أن هذه القدرة الكلية على تجاوز الموضوع

كان يُنظر إليها أولاً على أنها موضوع ، وأن هذا النفي المستمر للطبيعة بدا في بادئ الأمر كأنه طبيعة ، وأن هذه القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع ثم تركها ظهرياً في عرض الطريق كانت تتمثل مبدئياً في مذهب فكري خاص .

ففي القرون الميلادية الأولى كانت الشؤون الروحية أسيرة للمسيحية ، أو إذا فضلت أن أعبر بتعبير آخر : كانت المسيحية هي الأمور الروحية نفسها ، ولكن بعد أن تغيرت طبيعتها ، فهي الروح التي استحوطت إلى موضوع^(١) . ومن هنا يتجلى في وضوح أن المسيحية — بدلا من أن تبدو أنها المشروع المشترك المتجدد دائما لدى جميع الناس — ظهرت أولاً على أنها تخصص مقصور على القليل منهم . وللمجتمع في المصور الوسطى حاجات روحية . وقد كَوْن — للقيام بتلك الحاجات — هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضاً . واليوم نعد القراءة والكتابة من حقوق الإنسان ، وهما — في نفس الوقت — وسيلتان من الوسائل التلقائية لاتصال المرء بالآخرين ، ويكادان يشبهان — في ذلك — لغة التخاطب . ولهذا كان أجهل الفلاحين قارئاً بالإمكان . ولكن في عهد الكتاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحتم قصرها على المهنيين . ولم يكونا مقصودين لداتهما على أنهما من أعمال الفكر . ولم تكن الغاية منهما هي النزعة الإنسانية في قيمتها الفسيحة الغامضة التي سيطلق عليها — فيما بعد — : الدراسات الإنسانية ؛ بل لم يكونا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها . فما معرفة القراءة إلا معرفة للأداة الضرورية لتحصيل معاني النصوص المقدسة وشروحها التي لا عداد لها ، ومعرفة الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح . ولم يكن الآخرون من الناس يتطلعون إلى إتقان هذه الأشياء الفنية المهنية بأكثر مما نتطلع نحن اليوم إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالنجارين أو بالمختصين في دراسة الوثائق ، إذا كنا نمارس مهناً أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال

(١) أي جعلها إلى شعائر خارجية .

الدين في أمر الإنتاج في الشئون الروحية وفي رعايتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، بل ربما لم يكن في مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بدون عون . ولا يتحركون إلا حينما يلجأ البابا إلى القوة الزمنية وهي ذراعه الآخر . وحينذاك ينهبون ويحرقون كل شيء ، وما ذلك إلا لأن لهم ثقة في البابا ، ولأنهم لا يهتمون أبداً فرصة للنهب . حقاً كان المذهب الفكري في عاقبة أمره موجهاً إليهم ، إليهم وإلى الشعب ، ولكن كانوا ينهونه إليهم شفويّاً بالمواعظ ، ثم بما كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من لغة أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهي التصوير . فالنحت والتصوير والفسيفساء — في الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها — تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . فكان رجل الدين يكتب ما يستعمله من الحوادث ، أو يؤلف كتباً فلسفية ، أو تفاسير ، أو أشعاراً ، على هامش من قصده الفسيح إلى تمجيد العقيدة ، ويتوجه بذلك إلى أقرانه ، وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائهم . ولا يهتم بعد ذلك بما تحدث كتبه من تأثير في الجماهير ، ما دام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم بها معرفة ؛ كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم في ضمير إقطاعي نهاب أو خوان ؛ إذ كان الطغاة أميين . فليس قصده ، إذن ، رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها ، ولا الانحياز إلى رأى ، ولا أن يستمر في مجهوده كي يميز ما هو روحاني مما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على التقيض من ذلك ؛ فالكاتب ينتمى إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب ، تبرهن على خطير شأنها بما تبدى من من مقاومة لكل تغير . وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شيء واحد ، وبما أن غاية الهيئة الدينية هي إقرار تميزها لتبقى هيئة ثابتة الدعائم في وجه الزمن ، هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جد ممزقة ، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة . حتى كانت تجري الحوادث

في إقليم دون أن تمس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل دير يستطيع أن ينعم بالسلام الخاص به ، شأنه في ذلك شأن بطل الأخارنيين^(١) حينما كان وطنه في حرب ؛ لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة في برهنته على استقلاله ، وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص في الذات الخالدة . فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة ، وحبته في ذلك — على وجه التحديد — هي أن همه الوحيد مقصور على النظر إليها : وهو في هذا يحقق المثال الذي دعا إليه بندا^(٢) ، ولكن يدرك المرء في أي شروط يحقق الكاتب ذلك المثال : فيجب أن يكون كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب فكري خاص ، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً ممكناً ، وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد ، وأن يكون الجمهور الوحيد الذي يتوجه إليه الكاتب محصوراً في الكتاب الآخرين من مدرسته . ومما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسة حرية الفكر — حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين المحدود — وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ما تحويه القيم الخالدة والأفكار المسلم بها سلفاً . ففي العصور الوسطى كانت راحة الضمير لدى الكتاب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

(١) ملهاة الأخارنيين Les Acharniens ، وهي أقدم ملهاة لأرستوفانس (٤٥٠ — ٣٨٥ ق . م) مثلت في أثينا عام ٤٢٥ ق . م بعد أن كانت المدينة قد عانت عشر سنوات من حرب اليلويونيز وبطل هذه الملهاة الذي يشير إليه المؤلف هو : ديكيوبوليس Dikaiopolis وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته نهياً لغارات العدو ، ورحل إلى مدينة أثينا . وبعد أن ضاق ذرعاً بميل السياسيين والمهنيين من رجال الحرب ، عقد صلحاً وحده منفرداً مع إسبرطه ، ويحسده على ذلك عمال أخارنيس ، ويتجادلونه فيما فعل ، وينتصر عليهم بالقول دفاعاً عن نفسه ، لأنه اتهم بالخيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام ، ويصور في دفاعه مآسى الحرب وأهوالها . وتتضم له الجوقة . والذي يدافع عن وجهة وجوب الاستمرار في الحرب هو القائد لاماكوس . ويرحل القائد للحرب ، ويعود مصاباً بحمله صعبه ، في حين ياتقى يبطل المسرحية ثعلاً مرحباً مع كاهنة للاله باخوس .

(٢) انظر هامش ص ٧٨ .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً — لكي يحتفظ الكتاب بهذا النوع من سعادة الضمير — أن ينحصر جمهورهم في هيئة مكونة من المهنيين . بل يكفي أن ينغمس الكتاب في المذهب الفكري الذي تعتقه الطبقات ذوات الامتيازات في الشعب ، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشبع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر ؛ ولكن تتغير في هذه الحالة وظيفتهم : فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد ، بل يتطلب منهم فحسب ألا يشهروا بها . وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع عشر مثلاً آخر لانضمام الكتاب إلى المذهب الفكري السائد .

في ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكتاب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولا شك أن الأصل في ذلك الاتجاه هو ما للشئ المكتوب من قوة على السريان ، وما له كذلك من طابع الجلال ، ثم ما ينطوي عليه كل عمل فكري من دعوة إلى الحرية . ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك ، مثل انتشار التعليم ، وضعف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهاً واضحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك ، ليس معنى الاتجاه المدني أنه عالمي . فقد بقي جمهور الكتاب جدّاً محدوداً ، وكان يسمى — في جملته — المجتمع . ويدل هذا الاسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأثرياء الطبقة البرجوازية . وإذا نُظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السري^(١) . وهو يمارس وظيفة هي من نوع الرقابة يسمونها الذوق^(٢) . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات العالية ومتخصصاً في وقت معاً ، فإذا نقد

(١) نعى بالرجل السري ما يطلق عليه الفرنسيون في القرن السابع عشر والثامن عشر :
l'honnête homme .

(٢) لجمهور الكلاسيكيين ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، ص ٣٥٣ —

كاتباً من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة . فجمهور كورنى^(١) نوباسكال^(٢) وديكارت^(٣) هو مدام دى سيفينييه^(٤) و « فارس ميريه »^(٥) ، و مدام دى جرينيان^(٦) ، و مدام دى رامبويه^(٧) ، و سانتيفريمون^(٨) . أما اليوم فعلاقة الجمهور بالكاتب فى حالة سلبية ، فهو ينتظر ما يفرض عليه من أفكار أو من شكل فنى جديد . وهو الكتلة الجامدة التى تتجدد فيها فكرة الكاتب . ووسيلته فى الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع امرؤ أن يجزم بأنه يعرب عن

(١) Cornelle المؤلف المسرحى والناقد الفرنسى ، وترجمت كثير من مسرحياته للغة العربية (١٦٠٦ — ١٦٨٤) .

(٢) Pascal (١٦٢٣ — ١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات ، وقد سبق أن ذكرنا له رسائله إلى صديق له فى إقليم بروفنس ، ومن الرسائل التى يرد بها على اليسوعيين ، وسبق أيضاً أن شرحنا إشارة المؤلف إليه فيها بنحو « رمان پاسكال » . انظر هامش ص ٩٣ .

(٣) Descartes (١٥٩٦ — ١٦٥٠) فيلسوف فرنسى وعالم من علماء الرياضيات ، ساعد بفلسفته على استقرار « العقلية » الكلاسيكية ، ولفهم ما يقصد بالعقلية الكلاسيكية وتأثير ديكارت فيها ، انظر كتابى : الأدب للمقارن ، ص ٢٨ — ٢٩ .

(٤) Madame de Sévigné (١٦٢٦ — ١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهيرة برسائلها لابنتها « كوتس دى جرينيان » .

(٥) Le Chevalier de Méré (١٦٠٧ — ١٦٨٤) هو أنطوان جومبو ، كاتب خلقى فرنسى ، يحتكم فى مبادئه إلى ذوق العصر السائد ، أو ما يسميه الكلاسيكيون الذوق السليم .

(٦) Madame de Grignan (١٦٤٦ — ١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروفنس بفرنسا ، كوتس دى جرينيان ، ومن ابنة مدام دى سيفينييه السابقة الذكر ، وإليها كتبت رسائلها .

(٧) Madame de Rambouillet أو ماريكزة رامبويه (١٥٨٨ — ١٦٦٥) كانت تجتمع فى قصر رامبويه فى باريس نادياً من الكتاب والشعراء ، هى وابنتها « جولى دانتين » ، وكان هذا النادى الأدبى نموذجاً ألقى على مثاله كثير من النوادى الأدبية التى لعبت دوراً كبيراً فى الحياة الأدبية فى أوروبا .

(٨) Saint-Evremond (١٦١٥ — ١٧٠٣ م) كاتب وناقد فرنسى ، أثر برسائله وكتبه فى الأدب الإنجليزى ، وله ملهاة : « الأكاديميين » ، يسخر فيها من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

رأيه في العمل الأدبي ؛ فليس له إلا أن يشتري الكتاب أو لا يشتريه ؛ فملاقة المؤلف بالقارى شبيهة بملاقة الذكر بالأتى ؛ وما ذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للإعلام ، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ؛ ولكن في القرن السابع عشر الفرنسي كان معنى معرفة المرء للكتابة أنه قد بلغ الإجادة فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارى إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلا ، فإنه يظل كاتباً بالإمكان ؛ إذ أنه منتسب إلى الصفوة من الطفيليين — الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة مهنة — فهو على الأقل سمة فضليهم . وإنما كانوا يقرءون لأنهم على علم بالكتابة . ولو زاد حظهم قليلا لا استطاعوا أن يكتبوا ما يقرءون . فكان جمهور القراء جمهوراً عاملاً ، وكان نتاج الفكر خاضعاً لحكمه حقاً ؛ يحكم هو عليه باسم قائمة من القيم يساعد هو على تدعيمها . ولم يكن في مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لا بد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يفجؤه الكتاب ويزلزله ، ويوقظه فجأة بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان مجهلاً ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهي لذلك تتطلب دائماً تلقيحاً وإخصاباً ؛ ولكن العقائد في القرن السابع عشر الفرنسي راسخة لا تنزعزع : وقد ازدوج المذهب الديني بمذهب فكرى سياسى صدر عن السلطة الزمنية نفسها : فلا يشك إنسان جهرة في وجود الله ، كما لا يشك في حق الملك الإلهي . فلذلك « المجتمع » لغته وطرائفه ، وشعائره آدابه التي يتطلب رؤيتها من جديد في الكتب التي يقرؤها ، وله كذلك إدراكه الخاص للعصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيهما — الخطيئة الأولى والخلاص — مردهما الماضى البعيد ؛ ومن الماضى البعيد كذلك تستمد الأسر الكبيرة الحاكمة كبرياءها ومبررات مالها من امتيازات ؛ وبما أنه ليس في وسع المستقبل أن يأتى بمجديد ، إذ كمال الله أسمى من أن يتغير ، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان في الأرض — الكنيسة والملأكية — لا يرجوان إلا

الثبات والاستقرار ، إذن كان العامل الفعال في الزمان هو الماضي ، والماضي تدرج^١ في مظهر « الأبدى » ؛ والحاضر خطيئة مستمرة لا عذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون . ويجب أن تبرهن الفكرة على أنها قديمة كي تُقبل ، وأن يُستلهم العمل الفني من نموذج قديم كي يروق . وهناك من الكتاب من يققون أنفسهم في صراحة حرّاساً لهذا المذهب الفكري . كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من لاهمّ لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخي الملوك وشعرائهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عنوا بالتمكين لعقيدة الملكية المطلقة وصيانتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدينين في جميع خصائصهم ، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون بإقامة البراهين للمحافظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يتقبلونها ضمناً . وهي تقوم لديهم مقام ما سميناه آنفاً « القرينة » ، أو مجموع الافتراضات السابقة المشتركة بين القراء والمؤلف . ولا بد منها لتيسير فهم ما يكتب المؤلف لقرائه . وينتمى هؤلاء الكتاب — بصفة عامة — للطبقة الوسطى أو البرجوازية ، ويعولم النبلاء . وبما أنهم يستهلكون دون أن ينتجوا — شأنهم في ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين — فهم طفليات على طبقة هي الأخرى بدورها طفيلية . ولا ينتظم هؤلاء الكتاب — بعد — في جماعة خاصة ، بل هم في هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمنية . ولتذكيرهم دائماً بأصلهم الجماعي وكهاتهم في القديم ، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمهم فيما هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية . وينفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوة الشعب ، فلا همّ لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المحدود . وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التي كانت للكتاب (من رجال الدين) في القرن الثاني عشر . ومن المحال في ذلك العصر ذكر جمهور إمكاني متميز عن الجمهور الواقعي . وقد يتأتى

للأبروير^(١) أن يتحدث عن الفلاحين ، ولكنه لم يتحدث قط إليهم . وإذا اهتم
ببؤسهم ، فليس ذلك ليقم منه حجة على النظام القائم الذي هو راض عنه ،
ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا البؤس عارٌ على الملوك المستنيرين ،
وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتحدث الكتاب عن الجماهير بمعزل عنهم . ولم
يكن من المستطاع لهؤلاء الكتاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه
الجماهير على أن يكونوا على وعى بذات أنفسهم . وقد انتفى — بتجانس جمهور
القراء — كل تناقض في روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بموزعين بين قراء واقعيين
بغضين لديهم وقراء إمكانيين محبوبين لهم لكنهم بعيدون عن مناهم .
ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذي يجب أن يلعبوه في العالم ، لأن الكاتب
لا يتساءل عن رسالته إلا في العصور التي لم تُرسم فيها هذه الرسالة في وضوح .
وحين يجب عليه أن يخترعها ، أو يعيد النظر فيما كان قد اخترع منها ، أى عندما
يدرك — من وراء صفوة الشعب من قرائه — جمهوراً غير معين من قراء بالإمكان
يستطيع أو لا يستطيع ضمهم إليه ؛ عليه — فيما إذا تيسر له الوصول إليهم — أن
يتصرف في أمر صلاته بهم . ولكن كان لكتاب القرن السابع عشر وظيفة

(١) لا بروير La Bruyère (١٦٤٥ — ١٦٩٦) كاتب أخلاقى فرنسى ، اشتهر
برسم الصورة في الأدب الفرنسى ، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريق ثيوفراست . وكان
لا بروير يتحدث عن العادات في عصره وينقدها . والمؤلف يشير إلى تصويره للفلاحين في
صورة البائسين الأشقياء ، وثقل هنا هذه الصورة الفريدة في نوعها في القرن السابع عشر
الكلاسيكى :

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، ما بين إناث وذكور ، منتشرة في الريف ، على
سحنها سواد ، ترهقها غبرة ، وأمعت الشبس في إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتقلبها
في عناد لا يقهر ؛ ولها ما يشبه الصوت الملقوظ . وحين تقوم على ساقيها ، تبدو لها وجوه
كالناس ، وحقاً هم أناس . في الليل يأوون إلى جحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء
وأعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحراث والقطاف ، كي يعيشوا .
ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم » انظر : La Bruyère :

معينة ، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير محدد كل التحديد ، جمهور عامل مؤثر ، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين . ولجمل الشعب بهم ، كانت مهنتهم هي وضع صورة لذلك الشعب بين يدي الصفوة التي تعولهم . ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة : فهناك صورة هي في نفسها جدال وممارسة ، ذلك أنها صورت من الخارج ، وبدون ولوع بها من المصور الذي يرفض كل مشاركة في التبعية لنموذجه . ولكن — لكي يدرك الكاتب مجرد الفكرة في رسم صورة هي في نفسها جحد لما عليه الجمهور الذي يقرأ له فعلا — يجب أن يكون هو على وعي بالتناقض بينه وبين جمهوره ، وهذا معنى أنه يواجه قراءه من خارجهم ، فينظر إليهم دهشاً ، أو يحس بهم عبثاً على المجتمع الصغير الذي يشاركه في نظراته إليهم نظرة الضمائر الغريبة عنهم ، من الأقليات الجنسية ، والطبقات المهضومة مثلاً . ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود في القرن السابع عشر ، وكان الفنان يقبل المذهب الذي عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقده ، فهو شريك للجمهور فيما هو عليه من عيوب ، ولا تنسرب إليه أية نظرة غريبة عنه يتبلبل بها خاطره فيما يلعبه من دور في المجتمع . فلا لعنة على الناثر ، بل ولا على الشاعر . وليس لها الحكم على معنى التأليف وقيمته الأدبية ، إذ أن التقاليد قد ثبتت تلك القيمة وهذا المعنى . والشاعر والناثر كلاهما من صميم مجتمع جمدت فيه الفروق بين الطبقات : فليس لها معرفة بكبرياء التفرد ، ولا بما يثيره التفرد من قلق . وموجز القول أنهم « كلاسيكيون » . وفي الحق توجد كلاسيكية في كل مجتمع سادته استقرار نسبي ، ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أي عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكانى فيها بحال حدود الجمهور الفعلي ، وحين يكون كل قارئ . رقيباً على الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ،

وعندما يبلغ ما يسود المجتمع — من مذهب ديني أو سياسي ، من قوة السلطان — درجة تصير فيها حدودها صارمة حتى لا يُقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعاني الشائعة التي تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة — وسبق أن رأينا أنها هي الرباط المادي بين الكاتب وقارئه — بمثابة احتفال تقليدي للتعارف الشبيه بالتحية ، أي بمثابة تأكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد ، ولهما أفكار واحدة في كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكري عملاً من أعمال التأدب ، ويصير الأسلوب — في نفس الوقت — أعظم مظهر لذلك التأدب من الكاتب حيال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهة حين يلتقي بنفس الأفكار في الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هي أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ما سبق أن حصل من أفكار في أسلوب رائع . وإذن فالصورة التي يقدمها المؤلف لقارئه فيها — بحكم الضرورة — تجريدٌ ومشاركة في التبعة . وما دام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفيلية ، فلن يستطيع أن يرسم الإنسان وهو يعمل ، ولا أن يصور ، بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية . ومن جهة أخرى ، بما أن هيئات من المتخصصين تعنى — تحت الرقابة الكنسية والملكية — بالمحافظة على النظام القائم من رוחى وزمنى ، فالكاتب خالى الذهن تماماً من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية في تكوين الشخص ؛ وبما أن المجتمع الذى يعيش فيه يخلط ما بين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيما يسميه الطبيعة الإنسانية ؛ وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر في الإنسان الخالد من ظاهره ، دون أن تحدث فيه تغيراً عميقاً . وإذا كان عليه أن يحدد معنى للتاريخ في امتداده ، فإنه يرى فيه تكراراً أبدياً ، بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصريه بدرونس ، ويجب أن تزودهم بها ؛

ويرى فيه في نفس الوقت اطراداً تعترض مجراه عوائق خفيفة ، إذ أن حوادث التاريخ الكبرى قد انقضى عهدها منذ أمد طويل ؛ وما دام الكتاب قد توصلوا في العصور القديمة إلى درجة الكمال في الأدب ، فإن النماذج القديمة تبدو له عزيزة المنال . وهو في كل هذا على وفاق أيضاً مع جمهوره ، ذلك الجمهور الذي يعدّ العمل لعنة ، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك : هو أنه من ذوي الامتيازات في الشعب ، وأن شغله الوحيد هو العقيدة ، وإجلال الملك ، والحب ، والحرب ، والموت ، ومراعاة أدب التقاليد . وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكي صورة نفسية محضة ، لأن الجمهور الكلاسيكي لا وعى له إلا بجانبه النفسي . هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسي جانب تقليدي . فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة في قلب الإنسان ، ولا بتكديس الفروض : لأن الكاتب لا يمتنع تأويلات لشرح أنواع ما يعاني من ضيق إلا حين يكون موزع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا في المجتمعات غير المستقرة ، حين يمتد جمهور قرائه إلى طبقات اجتماعية كثيرة . ولكن الصورة النفسية في القرن السابع عشر مقصورة على الوصف ، فهي غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ما هي تعبير فني عن الأفكار التي تجري في نفوس الصفوة من المجتمع . فيستمد « لارشفوكو »^(١) من ملاهي النوادي [الصالونات] مضموناً لأمثاله ، وقالباً . وما تبرير أحوال الضمير عند اليسوعيين^(٢) ، ومراسم « الإتيكيت »

(١) La Rochefoucault (١٦١٣ — ١٦٨٠) سياسي وكاتب أخلاقي ، له حكم خلقية يغلب عليها طابع النشاؤم .

(٢) Les Jésuites : جماعة دينية ذات نظام ذي درجات دينية مختلفة ، قامت أولاً في أسبانيا ثم لقيت رواجاً عظيماً في فرنسا . وكانت غايتها التبشير بالمسيحية ، وهداية الملحدون فيها ، والطاعة ، ومقاومة الإصلاح . واشتركت في الشؤون السياسية ، فاكسبت عداوة البرلمان . كما قاومتها الجامعة . وقد حلت الجمعية في فرنسا وصودرت مدارسها عام ١٧٦٤ .

عند المتحذلقات^(١)، والاهتمام بتصوير الأخلاق التي يدعو إليها « نيقول »^(٢)، والنظرة الدينية إلى الشهوات، لم يكن هذا كله إلا المادة التي استمدت منها مئات أخرى من المؤلفات. وتُستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية. ويتعرف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته، لأنه يتعرف فيها الأفكار التي كونها عن نفسه؛ فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصورته كما هي، بل أن ينعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته. وقد يميزون بعض أنواع الهجاء، ولكن من ثنايا الرسائل والمهاتمة المسرحية، إذ الصفوة كلها هي القائمة — على حسب قواعد الخلق فيها — بعملية التنقية والتطهير الضروريتين لصحتها؛ ولم يكن بعض الهُزْأة من النبلاء والحامين وجماعة المتحذلقات موضع سخرية قط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة البوجسبة للشعب؛ إذ موضوع هذه السخرية دائماً هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسم الأدب. فهم يعيشون على هامش الحياة الجماعية. فإذا سُخِرَ من عدو المجتمع^(٣)، فذلك لأنه فرط في المراسم المرصية

(١) جماعة من جماعات النوادي سرت فيها روح التأنيق والولوع بالتكلف في التعبير والعادات، باسم الأدب والذوق، ومنها سخر مولير في ملهاته: المتحذلقات المضحكات.

(٢) بطرس نيقول P. Nicol (١٦٢٥—١٦٩٥) كاتب أخلاقي، وأحد كبار دير « بور رويال »، وله « رسائل في الخلق والتعاليم الديلية ».

(٣) Le Misanthrope ملهاتة شعرية لمولير، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦، الشخصية الرئيسية فيها « ألسيست » الذي يبغض الرياء والتقاليد الاجتماعية السائدة في الطبقة العالية من المجتمع، في حين يرى صديقه « فيلنت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليعيش فيه. ويولع ألسيست بالأرملة الشابة « سيلمين »، وهي صورة المجتمع في التكلف والتدلل والجمالة الكاذبة. ويحدث أن يسأل أحد رجال القصر ألسيست رأيه في قطعة شعر، فيصارحه بأنها تافهة بغيضة، فيعد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالمبارزة، وتحب « أرسينويه » ألسيست وتكيد بملكه لمحبهته سيلمين، مكائد مستورة بقناع من الرياء الكاذب الذي يسود المجتمع، وتنتهي هذه العقيات باجتماع ألسيست مع حبيبته سيلمين، فيطلب منها أن تفصل في أمر =

للأدب ؛ وإذا سُخرَ من كاتوس^(١) ومادلون^(٢) فذلك لأنهم أفرطوا في تلك المراسم . ويذهب فيلامنت^(٣) إلى مناهضة الأفكار الموروثة في شأن المرأة ؛ وسوق^(٤) النبلاء بغيض إلى الأغنياء من البرجوازيين ، ممن لهم تواضع المتكبرين ، لما هم عليه من ثقة في مكاتهم العظيمة ، مع علمهم بضعته ؛ وهو بغيض في الوقت ذاته إلى النبلاء ، لأنه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبيل . ولا صلة تربط ما بين هذا الهجاء الداخلي الذي يمكن أن يسمى هجاء عضوياً والهجاء الخطير الشأن الذي قام به بومارشيه^(٥) ، وبول لويس كورييه^(٦) ،

= زواجهما ، على أساس أن يبعدا عن هذا المجتمع ، فتتردد ، فيهجروها . ويعتزم الذهاب إلى مكان تاء ، تتوافر فيه له حرية الرجل الشريف .

(١) و (٢) كاتوس Cathos ومادلون Madelon شخصيتان أدبيتان في ملهاة المتحذلقات المضحكات ، لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ — وهما فتاتان إحداها أخت جورجيبوس ، والأخرى بنت أخيه ، يرفضان الزواج لأن الحاطين لم يتأقفا في عبارات الطلب ، ولم يتحذلقا في الخطاب . فيكيد هذان الحاطبان لفتاتين بأن يبعثا بخادميهما في مظهر خاطين يرضيان رغباتهما في التكلف وبهرج القول . فتقبل الفتاتان الزواج منهما . ولكنهما يعرفهما الخجل والمأرجح تنكشف الحيلة .

(٣) فيلامنت شخصية أدبية من شخصيات عدو المجتمع ، ملهاة موليير التي سبق أن تحدثنا عنها .

(٤) Le Bourgeois Gentilhomme ، ملهاة لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ وبطلها مسيو چوردان ، دخل في زمرة النبلاء عن طريق المال . ويحاول أن تكون له صفاتهم فيتعلم الفلسفة والرقص والأدب ... ويتعجب حين يكتشف أنه كان يتكلم طول حياته نثراً دون أن يعرف . ويرفض تزويج ابنته من رجل كفاء لها هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفي سداجته يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبيل تركي ، ويتحدث أمامه برطانة يوهه أنها تركية . وفي المسرحية سخريه لأذعة من طبقة النبلاء والدخلاء عليهم معاً ، كما سيشرح المؤلف ذلك بعد قليل .

(٥) بومارشيه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق اشبيليه » ، وهما ملهاتان لها مغزى سياسي . وسبق أن قلنا كلمة في الملهاة الأولى ، هامش ص ١٠٠ .

(٦) Paul Louis Courier (١٦٧٢ — ١٨٢٥) كاتب فرنسي ، وله رسائل هجائية وسياسية لأذعة .

وجول قاله^(١) ، ودى سيلين^(٢) ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للنهمة ، ولكنه مع ذلك أشد قسوة ، لأنه ترجمة للعمل الرادع الذى يسيطر به المجموع على الضعيف والمريض والمجوح ، وهو الضحك العارى من الشفقة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غباء المسكدودين .

والكاتب فى القرن السابع عشر من أصل برجوازي ، وذو شيم برجوازية ، وهو أقرب فى موطنه شبها بأورونت^(٣) وكريزال^(٤) منه بإخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و ١٨٣٠ ؛ وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة العظماء من عصره الذين يعولونه ، وقد علا قليلا فوق طبقة ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبيل المولد ؛ وهو طبع لمواعظ التحذير من رجال الدين ، محترم لسلطة الملك ، سميد لشغله مكانا متواضعا فى بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملسكية ، حيث هو أفضل قليلا من التجار ورجال التعاليم . ويظل دون النبلاء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهنته فى راحة من الضمير ، مقتنعا بأنه قد أتى بعد فوات الأوان ، وأن كل شيء قد قيل^(٥) ، وأنه لا ينبغي له سوى أن يردد ما قيل فى عذب من القول . ويعد المجد الذى ينتظره صورة

(١) Jules Vallès (١٨٣٣ — ١٨٨٥) كاتب وصحفي فرلى ، يعد — فى بعض ما كتب — امتدادا لبومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكى حياته هو وجهوده السياسية عناوينها على التوالى : الطفل (١٨٧٩) وطالب فى الثقافة العامة (١٨٨١) والثائر ، ونشرت عام ١٨٨٦ .

(٢) L.F. de Celine طبيب وكاتب فرانسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٤ — ومن قصصه قصة « سفر فى آخر الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

(٣) Oronte شخصية من شخصيات ملهاة مولير : عدو المجتمع ، وسبق الحديث عنها ،
(٤) Chrysale شخصية أدبية فى ملهاة مولير التى عنوانها : النساء العالقات ، وفيها يسخر مولير من حذقة الافوين والفلاسفة والمنجمين .

(٥) إشارة إلى قول « لافروير » : « كل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون . أما العادات فقد انتزع خيرها وأجلها . ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون » انظر : L. Bruyère: Les Caractères, I, Pensée 1.

هزيمة لألقاب وراثية ؛ وإذا حسب أن مجده سيخلده ، فذلك لأنه لم يدُر في خلدِه قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأساً على عقب ؛ وهكذا يبدو له أن في دوام البيت المالك ضماناً لدوام شهرته .

غير أن المرأة^(١) التي يقدمها متواضعاً لقرائه مرآة سحرية ، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه : فهي آسرة مورطة . فعلى الرغم من أنه قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متملقة شريكة في الإثم ، ذاتية أكثر منها موضوعية ، وداخلية أكثر منها خارجية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عملاً فنياً ، أى أن لها أساساً من حرية المؤلف ، وأنها دعوة إلى حرية القارىء . وما دامت الصورة جميلة فهي جامدة جمود الثلج ؛ والتراجع لزيادة تأمل جمالها يجعلها بعيدة عن مرمى الإدراك . فمحال عليه أن لا يتمتع بها ، أو أن يجد فيها الدفء المريح أو تسامح المنتستر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوغة من المعانى الشائمة في العصر ، وما يثير عناية أهله من موضوعات يهمس بها المعاصرون وتربط ما بينهم كجبل سُرّى ، هي مع ذلك مرتكزة على نوع من الحرية ، وبهذا تكتسب نوعاً آخر من الموضوعية . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التي تراها الصفوة في المرأة ، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن تتراءى إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة . وليست هي بموضوع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية ، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بتلك النظرة . وما عملية التقديم الذاتي التي يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية ، غير أنها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كي يستجلى ذاته في وضوح ؛ فهي بمثابة إدراك فكري واضح مستمر .

(١) من هنا يبدأ المؤلف في شرح فكرة جديدة ، هي أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكي — على الرغم من طابع المحافظة فيه — أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلاً قليلاً عن طريق صدق وصف الموقف النفسي ، فهد بذلك — على غير وعى من الكتاب — لأدب الثورة فيما بعد .

وقد لا يُتساءل فيها عن التعطل والاضطهاد والتطفل ، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تكشف إلا لمن يرقبون الأمور من خارج هذه الطبقة ؛ على حين يرسم الكاتب لتلك الطبقة صورة نفسية صرفة . ولكن أنواع السلوك التلقائية حين تنتقل إلى حالة التفكير المنطقية تفقد براءتها والاحتجاج بالمباشرة . وليس لنا إذن إلا تحمل التبعة فيها أو تغييرها . فالعالم الذي يهديه الكاتب إلى القارئ هو عالم من المراسم وتقاليد الاحتفاء ، ولكن القارئ يطفو فوق هذا العالم ، لأنه مدعو إلى تعرفه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم يخطئ راسين عند ما قال في مقدمة مسرحية فيدر^(١) : « ليست الأهواء فيها ماثلة للعيون إلا لكي ترى كل ما تسبب عنها من اضطراب » . على شرط ألا يفهم على أية حال أن راسين قصد عمداً إلى الإيحاء بأهوال الحب ، ولكن وصف الحب تجاوزاً له وتجرداً سابق منه . ولم يكن من المصادفة في شيء أن الفلاسفة في حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بتعرفه . وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاه الهوى تتحلل عادة باسم الخلق ، فملينا أن نعرف بأن فن القرن السابع عشر فن خلق جدير حقاً بهذا الاسم . ولا يعني هذا أن غاية هذا الفن هي تعليم الفضيلة ، ولا أنه مسموم بالمقاصد الطبية التي تنتج الأدب الغث ؛ ولكن مجرد أنه يقصد — في صمت — إلى تقديم صورة القارئ للقارئ ، فإنه يجعله لا يحتملها ، وبذا يكون فناً خلقياً ، وهذا تعريف له وبيان لحدوده معاً . ولم يكن هو سوى فن خلق ، فإذا دعا إلى التسامى بالناحية النفسية في نطاق الخلق ، فذلك لأنه يعد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حلت . وليس عمله في الناحية الخلقية دون أي عمل « كاثوليكي » . وبما أنه يخلط بين

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد لخصناها ؛ وأوجزنا القول في مفزاهما الكلاسيكي في كتابنا الرومانتيكية ، ص ٣ — ٩٤٤ .

الإنسان عامة وبين الخاصة القائمين بالحكم ، فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهضومة . وليس الكاتب ، مع هذا ، شريكاً — بوجه ما — في الذنب مع الطبقة الظالمة ، على الرغم من أنه مندمج اندماجاً كلياً في تلك الطبقة ؛ ولا جدال في أن عمله يرمى إلى تحرير الطبقة التي يكتب لها ، إذ أن أثره في تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه .

وقد عاجلنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى معدوماً أو يكاد ، وذلك إذا لم تمزق معركة جمهوره الفعلي . وقد رأينا أنه كان في استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكري السائد في راحة من ضميره ، وأنه كان يطلق دعواته إلى الحرية في داخل هذا المذهب نفسه . فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة ، أو انقسم الجمهور الفعلي أحزاباً متعادية ، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف . وعلينا الآن أن نعالج ما يصير إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكري السائد للطبقات الموجهة للشعب .

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة في التاريخ ، والجنة التي ما لبثت أن فقدتها الكتاب الفرنسيون . لم يتغير موقفهم الاجتماعى : فهم أصلاً من الطبقة البرجوازية ، إلا قلة شاذة . وقد غيروا طبقتهم بما حظوا به من عطايا كبراء العصر . واتسعت دائرة قرائهم الفعليين اتساعاً محسوساً ، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لايروير وفينلون^(١) ، فهم لا يتحدثون إليها قط ، حتى لا يمر ببالهم أن يتحدثوا إليها . ولكن انقلاباً عميقاً شطر جمهورهم شطرين ،

(١) Fénelon (١٦٥١ — ١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرسى . من أشهر كتبه : « منامرات تليماك » ، وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر ، وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب .

فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة ؛ وهذا هو التوتر الذى تميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلى هذا التوتر فريداً فى بابه ، إذ فقدت الطبقة ذات السيادة ثققتها فى مذهبها الفكرى ، ووقفت موقف المدافع ، محاولة — إلى حد ما — تعويق ذبوع الأفكار الجديدة ، ولكنها لم تستطع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هى خير الوسائل لتركيز سلطانها . وما دامت لم ترفى هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تعد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً ؛ فقد حلت الحقيقة العملية محل الحقيقة السماوية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكنسى قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تضرر وراءها ضعفاً خفياً وإسفاف اليأس . ولم يبق بعدُ من كتابٍ روحيين ، فقد أضى الأدب الكنسى دفاعاً عن الدين فى غير طائل ، فى أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصلحة الخاصة ، كقبضة مشدودة على عقائد بالية فى طريقها السريع إلى النفاذ . وبما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . واتجهت الصفوة الحائرة وجهة الكاتب الحق طالبة منه المحال : فهى تريده — إذا اعتزم عرض الحقيقة — ألا يحاييها فى شيء ، ولكن على أن ينفث شيئاً من المذهب الفكرى الذى أخذ يضر ، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقتنعهم باعتناق عقائد أضحت على الزمن غير معقولة . وموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتباً . ولكنها تلعب لعبة الخاسر : فبما أن مبادئها لم تظل — كما كانت — واضحة وضوحاً تلقائياً غير محدد ، مما دفعها إلى أن تقترحها على الكاتب ليدافع عنها ، فليس الأمر ، إذن ، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها ، بل لإقرار النظام القائم . ونفس الجهد الذى تبذله فى تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكك فى صحتها . والكاتب الذى يوافق على توكيد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها . فتشييعه

الاختياري لمبادئ كانت فيما مضى تحكم العقول على غير وعى هو الذى يحرره منها ، فهو آنفاً متجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية فى الوقت ذاته — وهى التى تؤلف ما يسمى فى التعبير الماركسى « الطبقة الصاعدة » — تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكون لنفسها مذهباً آخر خاصاً بها .

وفى ذلك الحين لم تكن هذه « الطبقة الصاعدة » تعاني سوى اضطهاد سياسى ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة فى شئون الدولة . وكانت سائرة فى هدوء نحو الحصول على التفوق الاقتصادى على طبقة النبلاء المتدهورة . وتوافر لديها المال والثقافة والفراغ . فشلت للكاتب — لأول مرة فى التاريخ — طبقة مهضومة هى جمهور فعلى . ولكن الفرصة أتاحت له ما هو أكثر من ذلك : لأن تلك الطبقة المتيقظة القارئة التواقعة إلى التفكير لم تنتج حزباً ثورياً منظماً ذا عقائد خاصة على نحو ما أخرجت الكنيسة من عقائد فى العصور الوسطى . ولم يكن الكاتب — كما سنراه فيما بعد — محصوراً بين عقائد تحتضر لطبقة هابطة وعقائد أخرى فتية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور ، وتشعر شعوراً غامضاً بأن فكرتها قد استلبست . ولهذا تود أن تكون على وعى بنفسها . حقا قد يمكن اكتشاف بعض معالم التنظيم فى أفكار تلك الطبقة : فمن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة الماسونيين الأحرار . ولكن هذه لم تزد عن أن تكون جمعيات للبحوث تنتظر من الأفكار أكثر مما تنتج . وفى تلك الطبقة كان يُشاهد نوع من الكتابة شعبى نحض : هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف . ولكن هذا النوع من أدب الهواة لا يُعدُّ منافسة للكاتب المهنى ، بل أولى به أن يخرضه ويدعوه ، لأنه يدلّه على مطالب المجتمع الغامضة . وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية مقام صورة فى دور التكوين للجمهور

شعبى ، فى وجه جمهور مكوّن من أنصاف المتخصصين ، مؤلف دائماً من رجال الجاشية ومن الأجواء العالية فى المجتمع ، ولكنه لا يحتفظ بمكانه إلا على جهد ممضٍ : فكانت حال البرجوازية فى صلتها بالأدب سلبية نسبياً ، لأنها لم تمارس قط فن الكتابة ، ولأنها لم تتعلق سلفاً بأفكار خاصة بالأسلوب وبالأجناس الأدبية ، ثم لأنها تنتظر من قريحة الكاتب كل شيء : معنى وصياغة .

والكاتب مرجوٌّ من كلا الجانبين ، وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعادين من جمهوره حكماً فى المعركة بينهما . فلم يعد كاتباً روحياً كسلافه ، وليست الطبقة الحاكمة هى التى تعوله وحدها : نعم كانت لا تزال تنفق عليه ، ولكن الطبقة البرجوازية تشتري كتبه ، فهو يكتسب منها كليهما . وقد كان أبوه برجوازيّاً ، وسيكون ابنه : فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافق من اللواعى ما ينتظر المرء بها أن يرى فيه برجوازيّاً موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه مضطهدٌ مثلهم ، وقد وصل إلى معرفة حاله بفضل الضغط التاريخى لعوامل عصره . فهو — باختصار — مرآة نفسية لتلك الطبقة ، بالنظر فيها تصير كلها على وعى بنفسها وبمطالبها . ولكن هذه النظرة سطحية إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يُوفِّ القول حقه بعدُ فى أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبقي إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معاً ؛ وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية : وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين فى طبقاتهم . وهذه — على وجه الدقة — الخاصة الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر ، ألا وهى الخروج الطبقي الموضوعى والذاتى . فإذا كان لا يزال يحتفظ ذكرياته عن علاقاته البرجوازية ، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبت به إلى خارج بيئته : فلم يعد يشعر بتضامنٍ يذكر مع ابن عمه الحامى ، ومع أخيه ، أو مع قسيس القرية ، لأن له من الميزات ما ليس لهم . وإنما كان يستعير طرائقه وحتى طرائف أسلوبه

من الحاشية وطبقة النبلاء . ومع ذلك أضحي المجد — هذا الأمل الأثير لديه والذي يكرس له عمله — فكرة زلقة غامضة . فتنبثق لديه فكرة جديدة عن المجد تحدّثه بأن الجزاء الحق للكاتب هو أن طيبياً نكرة من مدينة «بورج»^(١)، أو محامياً مغموراً في «رانس»^(٢) ينكبان سراً على قراءة كتبه . ولكن هذا الاعتراف الغامض من جانب جمهور لا يعرفه إلا قليلاً هو أمر لا يؤثر في نفسه إلا قليلاً . ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهرة هي أن الحاكم هو الذي يجب أن يقدر مواهبه . والسمة الجلية لنجاحه هو أن تدعوه ملكة مثل كاترين^(٣) ، أو إمبراطور مثل فريدريك^(٤) إلى مائدتهم . ولم يكن ما يمنحه — من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة العليا — له من المعاني الرسمية العامة ما للجوائز والأوسمة التي تمنحها جمهورياتنا اليوم ، بل كانت تحتفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعي في علاقات الإنسان بالإنسان . ثم إن الكاتب — خاصة — مستهلك دائم في مجتمع من المنتجين . وهو طفيل طبقة طفيلية . فهو في موقفه يتصرف في المال تصرف الطفيل . إنه لا يكتسبه ، إذ ليس ثمّ معيار عام بين عمله وجزائه ، فهو منفق له وكفى . فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيراً . كل شيء لديه ترف ، حتى كتبه ؛ بل هي — على الأخص — ترف . ومع هذا يظل — حتى في بيت الملك — محتفظاً بالفظاظة وخشونة الدهاء . فقد وخز ديدرو

(١) Bourges ، مدينة على بعد ٢٢٠ كم جنوب باريس .

(٢) Reims عاصمة إقليم مارن بفرنسا .

(٣) كاترين الثانية أو الكبرى ، إمبراطورة روسيا (١٧٢٩ — ١٧٩٦) وقد استدعت ديدرو إلى روسيا وأكرمته .

(٤) فريدريك الثاني (١٧٩٢ — ١٧٨٦) ملك بروسيا ، وكان محباً للعلوم والآداب ، واستضاف فولتير وأكرمه ، ولكن انتهت صلاتهما إلى عداوة .

— في محادثة فلسفية من نار — أنخاذ أمبراطورية روسيا حتى أدمها . ولكن إذا أمعن في الاستغراق في هذا أمكن إشعاره بأنه ليس سوى متفهب متطفل . وما حياة فولتير سوى سلسلة من الانتصارات والإهانات ، منذ خربه بالعصا وسجنه وهربه إلى لندن ، إلى أنواع التطاول عليه من ملك بروسيا . وقد يحظى الكتاب أحياناً بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات ، ولكنه يتزوج خادمته ، أو بنت أحد البنائين .

وبذلك يتمزق منه الوعي تمزق جمهور قرائه ؛ لكنه لا يعاني من ذلك البلى . بل على العكس كان هذا التناقض الأصيل فيه مصدراً لكبريائه : فهو يعتقد أنه لا يدين لأحد بمئة ، وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه . وأنه يحسبه أن يمسك بقلبه لكي ينتزع نفسه من قيود البيئات والأوطان والطبقات ، فهو محلقٌ محوومٌ ، وهو فكرة ونظرة مجردة ؛ وإنما اختار الكتابة لميطالب بخروجه من طبقته ، وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب ، وقد صار بهذا الواجب في عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقتهم بعيني البرجوازيين ، ويتأمل البرجوازيين من خارج طبقتهم بعيني النبلاء ، وقد احتفظ في مقاسمة هؤلاء وأولئك في مآثمهم بما يكفي للنفذ إلى فهمهم في مخبرهم . ومن هنا صار الأدب إلى حال وعى بنفسه في شخص الكاتب وبفضله ، بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة المحافظة والتطهير في مجتمع موحد الاتجاه . وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحوّلة إلى أنقاض ، شأنه في ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملائكية ، فأتى للأدب بذلك أن يؤكد — فجأة — استقلاله : فلم يعد يعكس المعاني الشائعة بين القوم ، بل توحد مع العقل ، أي مع القوة الدائمة التي تصوغ الأفكار وتنقدها . وطبعاً كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالاً عاماً ، ويكاد يكون ذاتياً

محضاً ، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعبيراً خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ، بل إن الكتاب بدءوا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التي خرجوا منها ، كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التي أوتهم ؛ وبهذا اختلط الأدب بالسلبية ، أى بالشك والرفض والنقد والجدل ، ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنسية التي تحولت إلى أنقاض أقام هو عليها حقوقاً روحانية جديدة حية لا تختلط — بعد — بمذهب ما من المذاهب الخاصة ، بل تتجلى بوصفها قدرة على التجاوز الدائم لأية فكرة مسلم بها مهما تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكي الأدب نماذج رائعة ، في كنف ملاكية جدّ متمسكة بالمسيحية ، قلما كان يثير اهتمامه مراعاة الحقيقة في نماذجها ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكري الذي شب عليه ؛ إذ في العقائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشيء فحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن في الاستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما في القرن الثامن عشر ، فقد أصبحت الروحية تلك الحركة العامة التي تنفذ في كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأصداف فارغة ، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، وتراءت مستقلة عامة ، وأصبحت هي الفكرة المقومة للأدب ، والغاية القصوى لحركة النقد .

وارتبطت مبادئ الروحية بمبادئ الأدب والحقيقة في هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التي تنبه فيها الوعي ، وكانت أدواتها جميعاً التحليل ، وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحلل النتاج التاريخي إلى أصوله من الإدراكات العالمية . فالشاب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد يعانيه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له الخزي ، ويعتقد — منذ أن يخط بكلماته الأولى — أنه هرب من بيئته ومن طبقته ، ومن كل البيئات وكل الطبقات ، وأنه سبب انفجاراً في موقفه من التاريخ ، لجرّد

أنه غدا على وعى فكرى وينقدى لهذا الموقف . ومن فوق رحمة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم فى سجن عصر معين ، كان يكتشف هو فى نفسه — منذ أمسك بالقلم — أنه وعى مطلق غير مقيد بتاريخ ولا بمكان ؛ وموجز القول كان هو الإنسان العالمى . وكان الأدب الذى تحرر به عملاً تجريبياً وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة ، والحركة التى يتحرر المرء بها فى كل لحظة من التاريخ : وعلى سبيل الإيجاز كان ذلك الأدب بمثابة الدربة على ممارسة الحرية .

وفى القرن السابع عشر — عند ما كان يختار المرء مهنة الكتابة — كان يقبل على مهنة محدودة فى مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكائنها بين المراتب المهنية . أما فى القرن الثامن عشر ، فقد تحطمت القوالب ، وظل كل شئ فى مرحلة انتظار ليُصنع من جديد . فبعد أن كانت منتجات الفكر نجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق فى تطبيقها ، أصبح كل منها اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية فى قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعد الخاصة ومبادئه التى يريد أن يحكم عليها بمقتضاها ، ويتطلع كل كاتب من الكتاب إلى « إلزام » الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أردأ مؤلفات العصر هى تلك التى كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدى . وقد كانت المسرحيات والملاحم — من قبل — ثمرات شبيهة لمجتمع موحد الاتجاه ، ولكن لم يكن لها أن تحتفظ بالحياة فى الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروثه أو تقليد للتقديم .

والشئ الذى كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يعلم من تكرار المطالبة به ، هو حقّه فى أن يمارس — ضد سلطان عصره — تفكيراً

مضاداً للتاريخ . وبهذا لم يفعل سوى توضيح المطالب الجوهزية للأدب مجرداً . فلم ينصرف همه إلى زيادة إيضاح الوعي الطبقي لدى قرائه : بل كان أمره على النقيض من ذلك تماماً ، فالنداء الملح الذي وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع اللذات والمزاعم والخاوف ؛ والنداء الذي كان يطلقه في جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كبرياتهم الطبقي ومن امتيازاتهم . . وبما أنه جعل نفسه عالمياً ، فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون ، وينحصر ما يتطلبه من حرية من معاصريه في أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه في عالميته . من أين ، إذن ، أتت المعجزة في أنه كان يسير في نفس الاتجاه للأطراد التاريخي ، حتى في اللحظة التي يشير فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين ، ويشير العقل ضد التاريخ ؟ ذلك ، أولاً ، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التي ستتجدد عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ ، اتفقت مصالحها ، قبيل تملكها الحكم ، مع مصالح الطبقات المهضومة الحق التي لم تكن بعد في حالة تمكنها من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الاجتماعية التي تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا جداً عامة وشاملة ، لذا حرصت البرجوازية ألا تقف موقف المعارضة من العمال والفلاحين ، فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعي واضح بنفسها بقدر ما تتطلع إلى أن يُعترف لها بحق المعارضة في الحكم ، لأنها كانت في خير موقف تستطيع فيه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية . هذا إلى أن الثورة التي كانت في دور الإعداد هي ثورة سياسية . ولم يكن هناك مذهب ثوري ولا حزب منظم ، وتريد البرجوازية أن تستثير ، وتريد أن تتم في أسرع ما يمكن تصفية المذهب الفكري الذي غرروها به ، وبلبلوا خواطرها قرونًا طويلة . وسيحين الوقت — فيما بعد — لإحلال مذاهب أخرى محله .

ولكن البرجوازية — في ذلك الوقت — كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية . ومن هنا خدم الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه — بوصفه كاتباً — بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة . ولم يتطلب القوم أكثر من هذا ، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه . وفي عصور أخرى — كما سنرى فيما بعد — قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول ، حين يعلم أن الطبقات المهضومة تتطلع إلى شيء آخر غير تلك الحرية ؛ وحينذاك تبدو حرية التفكير كأنها أحد الامتيازات ، ويراها آخرون وسيلة من وسائل الاضطهاد ، ويصير موقف الكاتب في خطر لا يمكن فيه الدفاع عنه . ولكن في عشية الثورة كان الكاتب يتمتع بحظ عجيب بحسبه فيه أن يدافع عن مهنته ليضير قائداً لأمانى الطبقة الصاعدة .

وكان الكاتب يعرف هذا ، ويعبئ نفسه قائداً ورئيساً روحياً ، ويواجه التبعة فيما ينتج عن موقفه . وكانت صفوة القوم في الحكم يصدقون عليه نعمهم يوماً ليسجنوه في اليوم التالي ، لضيق أعصابهم على مر الزمن . ولذا كان يجمل ما تتمتع به أسلافه من الهدوء وكبرياء الغرور ، وحياته الجميدة المعوقة بما يخترقها من قم مشمسة ومن مهاو تصيب الرأس بالدوار هي حياة المخاطر . كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التي أوردها « بليز سندرار »^(١) في صورة استشهاد وضعه على رأس قصته : « الروم » : « إلى من أملهم الأدب من شباب اليوم برهاناً لهم على أن القصة يمكن أن تكون أيضاً عملاً من الأعمال » . فر

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سويسرى معاصر ، ولد عام ١٨٨٧ ، من أوائل من أسهموا في المذهب الأدبي المسمى « المذهب التكعبي » Cubisme . ومن قصصه : « الصورة العامة أو مغامرات أعمام السبع » (١٩١٨) و « من جميع أنحاء العالم » (١٩١٩) ، ثم القصة التي يشير إليها المؤلف ، وعنوانها : « الروم » والمراد النوع المعروف من الخمر باسم Rhum (١٩٣٠) . وإنما يشير المؤلف إلى الاستشهاد الذي وضعه كاتبها ، وهذا الاستشهاد الذي أورده يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر .

بخطري أننا مساكين حقاً وآثمون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان واضحاً كل الوضوح في القرن الثامن عشر ، حين كان العمل الأدبي عملاً من ناحيتين : لأنه كان ينتج أفكاراً تظل مصدراً للانقلابات الاجتماعية ، ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صبغة واحدة تعثر عليها في أى كتاب من الكتب يقع تحت نظر : هو أنه عمل من أعمال التحرير . وربما كان للأدب في القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير ، ولكنها ظلت محجوبة وضمنية . أما في عهد مؤلفي الموسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى تحرير عليّة القوم من أهوائهم بتصويرها لهم بدون محاباة ، بل إلى الإسهام بقلبه في تحرير الإنسان من حيث هو إنسان . وسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، فلم يكن ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البرجوازي سوى تحريض لهم على التمرد ، وما كان يوجهه في نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لهم إلى الوضوح ، وإلى النظر في ذات أنفسهم ، ثم إلى التخلي عن امتيازاتهم . وموقف روسو^(١) يشبه إلى حد كبير موقف «ريتشارد درايت» الذي يكتب للمستبشرين من السود والبيض في وقت معاً : فروسو أمام النبلاء شاهد عليهم ، ويدعو في الوقت نفسه إخوانه من الدماء إلى أن يكونوا على وعي بأنفسهم . ولم يكن الاستيلاء على الباستيل الحدث الوحيد الذي هيات له أمداً طويلاً مؤلفاته ومؤلفات ديدور^(٢) وكوندورسيه^(٣) ، بل

(١) J.J. Rousseau (١٧١٢ — ١٧٨٨) الكاتب الفرنسي الشهير ، مهد بكتابته للثورة الفرنسية الكبرى ، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله هامش ص ٣١ و ٣٢ من هذا الكتاب .

(٢) Diderot (١٧١٣ — ١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسي شهير بتأسيسه للموسوعة الفرنسية التي يشارك فيها ، وتغلب على العقبات الكثيرة في نشرها في عصره ، وفيها يحدد مفهوم الألفاظ تحديداً يزلزل به القيم البالية لعصره . وله قصص وكتب نقد كثيرة ، كما يعد من أعظم مثلي القرن الثامن عشر في فلسفته . وهو مثل روسو من آباء الثورة الفرنسية الكبرى .

(٣) Condorcet (١٧٩٤ — ١٨٤٣) فيلسوف وعالم من علماء الرياضة والاقتصاد .

إن مؤلفاتهم هيات كذلك الليلة اليوم الرابع من أغسطس^(١) .

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته في الأصل ، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذى يتوجه به إليهم ، وأن مشاركته لم فيما هم فيه من سوء ، كلاهما مما يمليه عليه محض كرم النفس . وإنما الكتابة نوع من الهبة ، وبهذا يكون الكاتب قد واجه التبعة وأعذر فيما لم يكن مقبولا من أمره بوصفه طفيلياً في مجتمع عامل ؛ وبهذه المواجهة وهذه الهبة التى لا مقابل لها ، غدا على وعى بتلك الحرية المطلقة ، وهذان أمران من خصائص الخلق الأدبى . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائماً الإنسان العالى والحقوق المجردة للطبيعة الإنسانية ، لا ينبغي أن نفهم أنه تقمص الكاتب الروحى كما وصفه « بنداء » ؛ لأنه ما دام موقفه في جوهره موقف نقد ، فمن الضروري أن يكون لديه شيء ما لينقده ؛ وأول ما كان يحضره من الموضوعات لينقده هى النظم والمزاعم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعبارة أخرى : بما أن جدران الأبدية وحصون الماضى — التى كانت تحمى صرح العقائد السائدة في القرن السابع عشر — قد تصدعت وتقوضت ، فقد أصبح الكاتب يدرك في رسومها بعداً جديداً من أبعاد الساطعة الزمنية : ألا وهو الحاضر . وكانت الأجيال السابقة تدرك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسى للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك

== وكان يعتقد في قدرة الإنسانية على أن تطرد في تقدمها تقدماً لا حدود له . وسجن في عهد الإرهاب في الثورة الفرنسية ، وكتب في سجنه كتاباً يؤرخ فيه لتقدم الفكر البشرى . ثم انتحر بالسّم ليهرب من الإعدام بالمقصلة .

(١) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مشهود في تاريخ الثورة الفرنسية ، فيه أقر مجلس الأمة l'Assemblée Nationale التصريح بحقوق الإنسان ، وألغى امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

عنه إلا مبدأ غامض . وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش — التي هو بصدددها والتي تحاول أن تفلت منه — ساعة فريدة ، وأنها له ، وأنه لن يتخلى عنها بحال نظير أجلّ الساعات خطراً في العهد القديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التي يعلم أنها فرصته ، وأن عليه ألا يدعها تهرب ؛ ولهذا لا يدير الحرب التي عليه أن يشهرها يقصد بها أنها إعدادٌ لمجتمع مقبل بقدر ما هي عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر : هذا النظام هو الذي يجب إعلانه على الفور ، وهذه المزاعم الباطلة هي التي يجب هدمها حالا ، وهذه المظلمة المعينة هي التي يجب محوها . وقد عصمه من المثالية ولوعه بالحاضر على هذا النحو : فهو لا يقتصر على التأمل في المعاني الخالدة من الحرية أو المساواة . ولأول مرة منذ « الإصلاح »^(١) تدخل الكتاب في الحياة العامة ، محتجين ضد مرسوم ظالم ، أو مطالبين بإعادة النظر في محاكمة ، أو باختصار : مصممين على أن تكون السلطة الروحية في الشارع والأسواق والمتاجر والحكام . ولم يكن الكتاب يقصدون قط إلى الانصراف عن السلطة الزمنية ، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع ، وإلى تجاوزها في كل حال خاصة من الأحوال .

وبهذا كان السبب في تقليد الكتاب وظيفه جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمة في الضمير الأوربي . فالأدب — عند كاتب ذلك العصر — ممارسة دائمة لكرم النفس . وكان لا يزال خاضعاً للرقابة الحازمة القوية من أقرانه ، ولكن كان يحorre من رقابتهم عليه ما يلححه دونه من انتظار تواقٍ غير واضح الصورة ، ومن رغبة من جمهوره أكثر أثوية وأكثر تردداً . وقد تحلل

(١) La Réforme هي حركة الإصلاح السياسية والدينية التي تمت في أوروبا في القرن السادس عشر ، وفيها استقل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة البابوات الكنسية ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ، ولجهود المصلحين الدينيين من « مارتن لوتر » ومن اتبعه .

من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد مجتصرة ؛ فكانت كتبه
نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء .

وقد أدى الانتصار السياسى لطبقة البرجوازية - وطالما تمناه الكتاب
ما وسعهم - إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب ، وإلى تشككهم فى كل شىء ،
حتى فى مضمون الأدب نفسه ؛ حتى لم يكن أن يقال إنهم لم يبذلوا هذه الجهود
الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضياعهم ضياعاً أكيداً . ولا شك أنهم ساعدوا على
تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضاياهم الأدبية فى قضية الديمقراطية السياسية ،
ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبهم يخفى فى حالة الانتصار ، ذلك
الموضوع الذى طالما رددوه فى مؤلفاتهم ، ويكاد يستغرقها جميعاً . وبالاختصار :
تحطم ذلك الانسجام العجيب الذى ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب
البرجوازيين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة
بحرية الكتابة وحرية البحث فى كل شىء هدفاً جميلاً ، ما دام ثمّ ملايين من
الناس حنّين على أنهم لا يستطيعون التعبير عن عواطفهم ، ولكن منذ حصل
هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية ، أصبح
الدفاع عن الأدب مسألة شكلية محضة لا ترضى أحداً ، ووجب البحث إذن عن
موضوع آخر للأدب . وفى نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ؛ وكان أساس
ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على
كلا المسرحين ، ولكن هذا الصدع قد التئم ، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء
أو كادت ، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع
كل أمل لهم فى خروجهم من طبقتهم الأصلية . فهم وليدو طبقة برجوازية ،

معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعليهم أن يظلوا برجوازيين ، وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن . وان يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقة الأسى على تقويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعملهم على حسب أهوائها ، والأسى على فقد الدور ذى الوجهين الذى كانوا يلعبونه ، وبدا لهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبى . وبدأت البرجوازية أشكالا جديدة من الاضطهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيلية : وقد تكون احتكرت لنفسها وسائل العمل ؛ ولكنها جد مجتهدة فى تنظيم هيئة الإنتاج وفى توزيع المنتجات . ولا ترى هى فى الإنتاج الأدبى عملا لا مقابل له ولا غاية ، بل تعده خدمة ذات مقابل .

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هى النفعية : فوظيفة البرجوازي أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزىء من الوسيلة والغاية ، قد مُنحت الوسيلة الأهمية الأولى ؛ إذ الغاية محتجبة لا ترى أبداً وجهاً لوجه ، وتلحظ دون أن يتحدث عنها . وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديرة باسمها فى إنفاقها فى ممارسة الوسائل . وليس من الجد فى شيء الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا فى نظر البرجوازي شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجهاً لوجه بدون عون الكنيسة . ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق فى نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها . فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتقد به ، فعليه أن يدخل فى دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعى ، أى يصير وسيلة لضبط الوسائل . وما دام البرجوازي — خاصة — على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، فعلى الأدب أن يماونه على خلق الشعور بأنه برجوازي بمقتضى حق إلهي . وهكذا بعد أن

كان الأدب تعبيراً عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات في القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر في أن يصير — في القرن التاسع عشر — تعبيراً عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره في النقد ، وكان هذا هو مصدر ماله من خلاق واعتداد بالنفس في القرن السابق . ولكن جمهوره البرجوازي يعارض الآن في ذلك . لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن — وفي يديها السلطة — فقد انصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيما تشيده . حقاً بقي الجدل ممكناً في صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وبهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة إقطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ما لله من كمال مطلق لا ينفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً في إدخال عنصر تحكّم في الأخلاق الدينية ، مع شيء من الحرية في الأدب نتيجة لذلك . فالبطل الديني هو دائماً يعقوب^(١) في صراع مع الملاك على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعاً تاماً فيما بعد . ولكن الخلق البرجوازي غير مأخوذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئه العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليست أثراً من آثار إرادة مسيطرة معبودة ، بل مصدرها إرادة الإنسان . فهي أقرب شبهاً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا ما يجب على المرء افتراضه إذ لم

(١) في التوراة أن يعقوب بعد اغترابه عن بلده أربعة عشر عاماً يعمل في مزارع خاله ، ليتزوج بابنته رحيل ، ورجع إلى بلده كنعان ، فالتقى ليلاً بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد وكزه ذلك الشخص بضربة أصابته بعرق النسا . وفي الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه مبعوث الله ، فطلب منه أن يباركه . وهذا الحادث الغامض في التوراة أوله المفسرون تأويلاً رمزياً بأنه صورة الكفاح الروحي المتوج بالنصر . وعنوان هذه الحادثة في التوراة : الصراع مع الله . انظر :

يكن من الفطنة المبالغة في الإيمان فيها . فكان ذوو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها . وسواء كان الفن البرجوازي وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه المساس بالمبادئ خشية أن تتقوض [٣] ، كما تحاشى الغوص في أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ؛ وكان جمهور هذا الفن لا يهرب شيئاً بقدر ما يهرب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، يغوص في الأشياء فيثير الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداءات يرددها متوجهاً إلى حرية القارىء ، فيهز من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البلبلة . وكانت الأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً ، لأن القريحة فيها رهينة القيد ، تدور على نفسها ، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القسيمة الشفافة عن أسرارها ، لا مفاجأة فيها ولا توعد ، ثم لا أهمية لها .

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازي لا تربطه بالقوى الطبيعية صلة سوى صلة الوسطاء من الناس ، فكانت تبدو له الحقيقة المادية في شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محوط — ما امتد به النظر — بعالم متمدن من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه ، قاصراً جهده على جمع ما وضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد في جوهره منحصر في استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور إجمالية وأشكال ، كي يحدد الطرق التي يقسم بها عماله ما يستهلكونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كليهما يهيئانه للاعتداد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار : فهو يحلل إلى أفكارٍ ما يرى من جهود ومصاعب وحاجات واضطهاد وحروب : وعنده أن ليس هناك شر ، ولكن مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعد هو التقدم الإنساني حركة هضم

واسعة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك العقول . وفي مدى هذه العملية الهضمية الفسيحة تستكمل الفكرة وحدتها ، ويظفر المجتمع بالتطور الكامل .

ومثل هذا التفاؤل على طرف النقيض من إدراك الكاتب لفنه : فالفنان في حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم ، لأن الجمال لا يذوب في أفكار ؛ وحتى إذا كان ناثراً يؤلف بين الكلمات — بوصفها علامات للعانى — فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعاً من المقاومة لا تخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيد في عمله الأدبي عالماً يدعمه بحرية لا تنفذ ، فذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسياً بين الأشياء والفكرة في ذاتها . فلا تجانس بين حريته والأشياء إلا في أنهما كليهما لا يسبر لهما غور ؛ فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلهما إلى الفكرة التجريدية للصحراء أو للغابة ، ولكن بإضائة جوانب الموجود بما هو موجود^(١) ، بوصفه موجوداً فيما له من كثافة ومن أثر في المقاومة لما يريد الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتية الوجود غير المحدودة . ولهذا فإن العمل الفنى لا يمكن رده إلى الفكرة : أولاً لأنه إنتاج لكائن ما أو إعادة لإنتاجه ، أى لشيء من الأشياء لا يستسلم استسلاماً كلياً للتفكير ؛ ثم لأن الكائن قد نفذ فيه وتخلله نوع من الوجود ، أى نوع من الذاتية التى تتحكم في مصير الفكرة ، بل وفي قيمتها كذلك . ومن أجل هذا أيضاً كان للفنان دائماً فهم خاص لمعنى الشر لا على أنه التجريد المؤقت المستطاع تداركه لفكرة ما ، بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان^(٢) للنزول على الفكرة .

(١) أى الوجود عامة وهو موضوع علم الميتافيزيقا .

(٢) عند الوجوديين أن الغاية لا وجود لها مجردة في العالم الخارجى ، لأنها مشروع إنسانى في موقف خاص ، هو موقف الإنسان أو العامل في أمته وعمله وملابساته الخاصة . والغاية هى =

وسمة البرجوازي التي يعرف بها هي جحوده للطبقات الاجتماعية ، وبخاصة الطبقة البرجوازية . فالنبيل يريد الحكم لأنه ينتمى إلى طبقة مختصة بميزاتها ، أما البرجوازي فإنه يؤسس سلطته وحقه في الحكم على ما استطابه من عوامل النضوج التي خوله إياها طول تملكه للثروات في هذا العالم . على أنه لا يقبل من علاقات تركيبية إلا بين المالك والشيء الذي يملكه ؛ أما بما عدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون ، لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الاجتماعية ، ولأن كلا منهم — مهما تكن درجته في المجتمع — ذو طبيعة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحداث العارضة التي لا تستطيع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتماعية . فليست هناك طبقة عمال ، أى لا طبقة تركيبية يكون كل عامل فيها تقليداً عارضاً ، ولكن هناك عمال كل منهم في طبيعته الإنسانية وحدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلي يربطهم فيما بينهم ، بل الذي يربطهم هو مجرد تشابه في العلاقات الخارجية . ولا يعتقد البرجوازي

= الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنتاجها . ذلك أن الأشياء — بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة — تبعث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، فتبعث فيه في الوقت نفسه صورة حريته . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاصر عن طريق موازنة القيم . وهم في هذا يقررون سلطان الواقع الخارجي على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعي المرتبط بالعالم الخارجي والمتفاعل معه . وفي هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات — في معناها السابق — نوعاً من العمل . فالموت والبطالة والبؤس — مثلاً — ليست مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعد ما تستعصى به على مجرد التفكير . وهي لذلك لا تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعاً هو عمل . فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لا بد من معارضة الواقع بالعمل . ولهذا تطلبوا أن يكون الأدب سلاحاً من أسلحة المجتمع . وليس الشبه بينهم وبين الواقعية الاشتراكية — في هذه الناحية — إلا شبهاً سطحياً ، انظر ، J.P. Sartre: *Situation*, III p. 144-163.

وانظر كذلك كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٨٩ — ٣٩٩ :

إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصرهم في دائرة دعايته التحليلية ،
ثم فرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسير الإدراك : فليس للبرجوازي سلطان
مباشر على الأشياء ، وعمله الجوهري هو ممارسة التأثير في الناس ، ولذا كان همه
الوحيد الإرضاء والتخويف . وتسيطر على سلوكه مراسم الحفاوة ، ومبادئ
التهذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظراءه مثل الدمي التي يلهى بها . فإذا
أراد أن يتعرف بعض التعرف عواطفهم وأخلاقهم ، فذلك لأن كل عاطفة تبدو
له مثل خيط يحرك به تلك الدمي . وكأنما يتعبد البرجوازي الطموح بكتاب مضمونه
فن الوصولية ، أما ما يتعبد به البرجوازي الغنى فن السيطرة . فالبرجوازية تعد
الكاتب خبيراً ، وتضيق به ، وترهبه حين ينطلق مفكراً في النظام الاجتماعي .
وكل ما تتطلبه منه أن يقاسمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد
الأدب — كما كان في القرن السابع عشر — مقصوراً على التحايل النفسي . على
أن هذا الجانب النفسي كان دعوة تطهيرية إلى الحرية في أدب « كورنى »
و« باسكال » و« فوفنارج »^(١) . ولكن التاجر يحترس من حرية عملائه ، وكذلك
يحترس المحافظ من حرية وكيله . وكل ما يتطلع إليه هؤلاء هو التزود بنصائح
للسلوك لا مجال للطعن فيها ، ليغروا بها الناس ويحكموهم ، فيجب تيسير حكم
الإنسان تيسيراً أكيداً بوسائل هينة . وبالاختصار يجب أن تكون القوانين التي
تتحكم في النفس حاسمة لا استثناء فيها . والحاكم البرجوازي لا يؤمن بحرية
الإنسان أكثر مما يؤمن العالم بالمعجزة . وبما أن خلقه نفى فالدافع النفسى لديه
هو — أساساً — المصلحة . فلم يعد قصد الكاتب في عمله التوجه بدعوته إلى

(١) Vauvenargues (١٧١٥ - ١٧٤٧) من علماء الأخلاق الفرنسيين ، وهو
في تفاؤله على ثقة بالقلب الإنسانى وما يعمره من عواطف . وقد أثر في الرومانتيكية بفلسفته
العاطفية .

الحريات المطلقة ، بل عرض قوانين نفسية متحركة فيه على قراء محكومين
إنها مثله .

فالمثالية الذاتية والنزعة النفسانية ، والحتمية ، ومذهب المنفعة ، وروح الجد
[كما في پاسكال] هي الأمور التي كان على الكاتب البرجوازي أن يعكس
صورها لجمهوره قبل كل شيء . فلم يعد يُطلب من الكاتب أن يبعث ما في العالم
من كثافة وغرابة ، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل
هضماً — ولا يطلب منه كذلك العثور في أبعد أغوار حرите على أعمق ما في
القلب من حركة ، ولكن مطابقة « تجربته » على تجارب الآخرين . فكتبه
تجمع — في وقت معاً — بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البرجوازيون ،
وتقارير خبير. نفسى يرمى إلى التأسيس لحقوق الصفوة وإلى البرهنة على ما في النظم
من حكمة ، ورسائل صغيرة في آداب المراسم والعادات . ونتائج بحوثه فيها مقرر
سلفاً . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق في البحوث ، واختيرت له الدواعى
النفسية ، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ،
فهو يستطيع أن يشتري كتبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد اغتيل
اغتيالاً . فنذ « إميل أوجيه »^(١) حتى « مارسيل بريشو »^(٢) و « إدمون جالو »^(٣)

(١) Emile Augier (١٨٢٠ — ١٨٨٩) كاتب فرنسى ، له مسرحيات ما بين
ملاء ودراما ذات طابع اجتماعى ، يدافع فيها عن مبادئ الخلق البرجوازي . منها « صهر السيد
پواريه » ، و « الوقحون » ، و « الفتاة المغامرة » ... وكان عضواً في الأكاديمية
الفرنسية .

(٢) Marcel Prévôt (١٨٦٢ — ١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين ؛
ومن قصصه : « أنصاف العذارى » و « رسائل نسوية » وكان عضواً في الأكاديمية
الفرنسية .

(٣) Edmond Jaloux (١٨٧٨ — ١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد
أدبى ، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

— مع من يندرجون فيهم من «دوما الابن»^(١) و «بايرون»^(٢) و «أهني»^(٣) و «بورديو»^(٤) — وجد مؤلفون ليقعوا عقد الصفقة ، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم ، إذا صح لى هذا التعبير ، ولم يكن من باب الصدفة أنهم ألفوا كتباً غثة ، فإذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

ولكن الخيرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أنقذ هذا الرفض الأدب من الوأد ، على حين ثبتت معاملته مدى نصف قرن . فمنذ عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ ، كانت وحدة جمهور الكتاب فى أساسها دافعاً له للكتابة على حسب مبدأ يضاد به جميع قرائه . وكان يبيع — على الرغم من هذا — كل ما ينتج ، ولكنه كان يحتقر من يشترونها ، ويحاول جاهداً أن يخيب آمالهم فيه . وكان من الأمور المقررة لدى الكتاب أن يظل مغموراً لا مشهوراً ، وأن الفجاح — إذا واثى الفنان مرة فى حياته — فإن مرد ذلك سوء تفاهم .

(١) Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤ — ١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل جهده للمسرح ، وقصصه ومسرحياته عكمة البناء ، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه : « غادة الكاميليا » و « مسألة المال » و « الغريبة » ... وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٢) Ed. Pailleron (١٧٤٤ — ١٨٢٦) من مؤلفى المسرحيات ، وفى ملامحه روح فسكاهة جذابة . ومنها ملهاته : « عالم الضيق » و « الشرارة » — وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٣) Ohnet (١٨٤٨ — ١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

(٤) Henri Bordeaux كاتب من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ويهتم فى قصصه بالأسر التى لا يربطها رباط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة . ومن أشهر قصصه : « الخوف من الحياة » (١٩٠٢) و « الثلج على الأقدام » (١٩١٢) و « الحزان » (١٩٣٤) ، وهو عضو فى الأكاديمية منذ عام ١٩١٩ .

وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفاً لا يصطدم مع قرائه صداماً كافياً ، أضاف إليه مقدمة يسبهم فيها . وكان هذا العراق الجوهري بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأدب . ففي القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف في القرن الثامن عشر يتصرف في جمهورين كلاهما جمهور فعلى له ، وكان له الخيار في الاعتماد على أحدهما دون الآخر . وكانت الرومانتيكية في أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع العريض بين الكاتب وقرائه ، ببعضها لهذه الثنائية في الجمهور ، واعتمادها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة . ولكن بعد عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذي تعارض به المذهب الفكري البرجوازي مع مطالب الأدب . وفي نفس الوقت أخذ يظهر في الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكاني يتوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقته . ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت قد تقدمت بعض التقدم ، فما لبثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فماذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفوة ، فيحاول من جديد — في سبيل مصلحته — أن يخلق الثنائية في الجماهير ؟

هذا ما يبدو لأول وهلة . فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إحياء بجمهورهم الإمكاني ، بفضل الحركة الفكرية الكبيرة التي اضطربت بها أطراف المناطق البرجوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يُضفون على جمهورهم الرضا الصوفي بما يمتحنونه من اسم الشعب ، ومصدر السلام . ولكن مهما يكن حبهم له فلا يكادون يعرفونه ، هذا إلى أنهم — خاصة — ليسوا من

سلالته . « فجورج ساند »^(١) بارونة دوديثان و « فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الأمبراطورية ؛ وحتى « ميشليه »^(٢) — وهو ابن أحد أصحاب المطابع — كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير في مدينة ليون أو من عمال النسيج في مدينة ليل . فاشتراكيته — إذا كانوا اشتراكيين — هي نتاج آخر للمثالية البرجوازية . ثم إن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كانه الجمهور الذي اختاروه . وربما كان لهوجو حظ قلما أتبع لغيره من النفاذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل ، بل ربما كان الشعبي الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوازية ، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكفي للاقتناع بذلك مقارنة مانتحة الجامعة — وهي ذات طابع برجوازي — من أهمية للكاتب « ميشليه » ، وهو ناثر الطبقة الكبيرة وممثل عبقريتها المشروعة ، وكذلك مانتحة تلك الجامعة « تين »^(٣) الذي لم يكن

(١) George Sand (١٨٠٤ — ١٨٧٦) بارونة دوديثان Dudevant ، كاتبة من كتاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إنديانا » و « فاديت الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تعدتنا عن هذه القصص ، ومرماها النفس والاجتماع في كتابنا الرومانتيكية ، وفي الأدب المقارن في مواضع متعددة . وكان من بين عشاقها الشاعر الفراسي « ألفريد دي موسيه » . ومن أجلها كتب كثيراً من قصائده ، ثم لياليه الشهيرة .

(٢) Michelet (١٧٩٨ — ١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسي . انظر لمنهجه الأدبي في التاريخ كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٣٠ — ٢٣١ . وكذا كتابنا الرومانتيكية ص ١١٣ — ١١٤ .

(٣) Hyppolyte Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٣) المؤرخ الكاتب الفيلسوف ، صاحب نظرية في النقد الأدبي شرحناها وتقدناها في كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التي أثرت تأثيراً كبيراً في البارناسية والواقعية الأوربية ، انظر كتابنا السابق الذكر صفحات ٥٠ — ٥٨ ، ٢٣١ — ٢٣٢ ؛ ٣٦٣ — ٣٦٤ .

سوى متفهم مهن ، أو « رينان »^(١) الذى يبين « أسلوبه الجميل » عن الأمثلة المتوقعة للاسفاف والقبح . وقد تركت البرجوازية ميشليه يكابد من خواطره غير المثمرة ، كأنه منها فى مطهر لا جزاء فيه . « فالشعب » الذى كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت ، ثم رمى به انتصار الماركسية إلى النسيان . وبالجملة : كان أكثر هؤلاء السكتاب ضخما نورة فاشلة علقوا بها سمعتهم ومصيرهم . وليس منهم — فيما عدا هوجو — من ترك فى الأدب أثراً يذكر .

وقد نكص الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغير المجتمع ، إذ لو حدث هذا التغير لهُوى بهم سريعاً إلى الأعماق ليغوصوا فيها كأنما شُدت أعناقهم بأحجار . ولم تكن لتموزهم الأعذار ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعدُ لمثل تلك الدعوة ، ولم يكن يربطهم بالعمال أى رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المهضومة بمستطاعة أن تستغرقهم فيها ، إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظلت عزيمتهم فى الدفاع عنها فى منطقة التجريد . وأياً ما كان إخلاصهم فقد جعلوا « يطلون » على أنواع من الشقاء ربما فهموها برءوسهم ، دون أن يحسوها بقلوبهم . وقد هبطوا دون طبقتهم التى انحدروا منها أصلاً ، وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء فى العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم ، فكانوا على خطر تكوين « طبقة من العمال ذات ملابس أنيق » على هامش طبقة العمال الحقيقيين ، تستهدف لأن تكون مربية لدى العمال ، مشفوعة من البرجوازية ، مطالبها مستملاة من الحدة والضعيفة أكثر مما يملها الكرم ، فهى تقف أخيراً موقف العداء من هؤلاء [٤] وأولئك . هذا إلى أن فى القرن الثامن عشر لم تتميز

(١) Renan (١٨٢٣ — ١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسى له كتب كثيرة منها : « حياة عيسى » و « مستقبل العلم » و « أصول المسيحية » و « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » . انظر كتابنا السابق الذكر ص ٤٨ — ٤٩ .

الحريات الضرورية التي يطالب بها الأدب من الحريات السياسية التي يتطلع المواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب — ليسكون ثائراً — أن يكشف عن طبيعة فنه في ذاته ويجعل من نفسه ترجماً لمطالبه النظرية . فالأدب ثورى حين تكون الثورة التي في دور الإعداد ثورة برجوازية . إذ أن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التي يدافع عنها الكاتب في مقالاته والقصص والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهؤلاء لا يفكرون في المطالبة بالحرية السياسية التي يتمتعون منها بحظهم ، مهما تكن الأحوال ، والتي لا يعدوا أن يكون الحديث عنها بمثابة تلاعب [٥] بهم . وماذا تفعل طبقة العمال بحرية التفكير في تلك الآونة ، على حين أن ما يتطلبونه جد مختلف عن هذه الحريات التجريدية . فهم يتطلبون تحسين حالتهم المادية ، ويتطلبون كذلك — على نحو أبعد عمقاً وأشد غموضاً — القضاء على استغلال الإنسان ، وسرى — فيما بعد — أن هذه المطالب نفسها هي من جنس المطالب التي يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن فهم ظاهرة تاريخية محددة ، أى النداء العصرى الخاص الذى يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ ، يطلقه في صالح الجنس الإنسانى كله ، متوجهاً به إلى أهل عصره جميعاً .

ولكن أدب القرن التاسع عشر كان قد تخلص من المذهب الفكرى الدينى ، ورفض — في الوقت ذاته — أن يخدم المذهب الفكرى البرجوازى ، فأقام نفسه مستقلاً في مبدئه عن كل نوع من أنواع التشيع ، وبذا احتفظ بالسلبية الخالصة مظهراً تجريدياً له . ولم يكن الأدب قد أدرك — بعد — أنه هو في ذاته المذهب الفكرى ، فأفنى نفسه في تأكيد استقلاله ، ولم يكن يجادله في ذلك الاستقلال أحد . ومعنى ذلك أن ذلك الأدب زعم أنه لا يميز موضوعاً عن

موضوع ، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء : وليس من شك في أن الكاتب كان في استطاعته أن يكتب — يصاحبه التوفيق — في أحوال طبقة العمال ؛ ولكن اختياره لذلك الموضوع كان رهناً بالظروف ، وبالإرادة الحرة للفنان ؛ فيوماً يتكلم عن برجوازي ريفي ، ويوماً آخر يتكلم عن أجراء قرطاجنة . وسيؤكد «فلو بير» — من وقت لآخر — وحدة الفكر والصياغة ، دون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية . وبقى فلو بير — شأنه في ذلك شأن جميع معاصريه — مدينًا في تعريفه للجمال بما حدده وينكلمان^(١) ولسنج^(٢) منذ ما يقرب من قرن قبله ، وظل يقدم الجمال على أنه في مختلف أحواله عبارة عن التعدد في الوحدة . فكانت الغاية هي التمكن فنياً من تصوير الألوان المتغيرة في الشيء الواحد ، وفرض وحدة صارمة عليها عن طريق الأسلوب . وليس للأسلوب الفني سوى هذا المعنى عند الأخوين : « جونكور »^(٣) : فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد كلها وتجميلها ، حتى المواد الأكثر جمالا . فكيف يستطيع امرؤ ، إذن ،

(١) Winckelmann (١٧١٧ — ١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألماني . كتابه : « تاريخ الفن عند القدماء » أهم ما ألف في عصره في موضوعه .
 (٢) Lessing (١٧٢٩ — ١٧٨١) كاتب ألماني ، وناقد متبحر . كتب في فن المسرح يقصد إلى خلق وعي جديد للفن ، ينتج عنه أدب وطني خالص ، يعتمد فيما يرى الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولاً . ومن أشهر كتبه : لاوكون Laocoon ، باسم كاهن « أبولو » ، وفي الكتاب يفاضل بين الشعر وفنون التصوير والنحت ، وعنده أن الشعر يمتاز بتصويره ذي الطابع الزمني ، لا المكاني ، فهو أكثر صلة بالحياة ، وهو على رأس الفنون : « بقدر ما تفضل الحياة لوحات الصور ، يفضل الشعر الرسم » . ونظرتة هذه كانت ذات تأثير كبير في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . انظر كتابي : الأدب المقارن ص ٣٥٨ . ومثالاً لي في مجلة « المجلة » عدد أغسطس ١٩٥٩ .

(٣) Goncourt هما الأخوان : إدمون (١٨٢٢ — ١٨٩٦) وجول (١٨٣٠ — ١٨٧٠) ، كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكانا يشتركان في المؤلفات . ومن قصصهما : « جرميني لاسيرتو » و « رينيه موپيرين » ولهما دراسات في فن القرن الثامن عشر . وفي فرنسا أكاديمية تحمل اسميهما .

أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن الكتابة؟
ويبدو پرودون^(١) فريداً في تنبئه بتلك العلاقة ، وماركس طبعاً ؛ ولكنهما لم
يكونا من الأدباء . فكان الأدب — ببقائه مستغرقاً في كشفه عن استقلاله —
هو في نفسه موضوع نفسه خاصة . ومرت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على
نفسه ؛ فأخذ يجرب طرقه ، ويحطم قوالبه القديمة ، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة
عن طريق تجريدي ، ويصوغ قواعد فنية جديدة ؛ وتقدم بذلك خطوة خطوة
نحو الأشكال الحالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللاعوى . فلو أن الأدب
كان قد اكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في
ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون . ولو أن المؤلفين
اختاروا آنذاك الكتابة لجمهور إكثري كان عليهم أن يوفقوا بين فهم
وما يمكن أن تفتح له العقول من حولهم ، وذلك مما يتحكم في فهم على حسب
المطالب الخارجية عنه ، لا على حسب جوهره الخاص به . ولو أن الكتاب
نحو ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص
والشعر ، بل وبإقامة الحجة ، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم ،
ولبدا الأدب ، والحالة هذه ، مستهدفاً للوقوع في خطر الاستسلاب^(٢) .

ولهذا أجب الكاتب — عن طيب قصد — أن يمتن الأدب بالتوجه به
إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص . لكنه لم يتبين الشقاق الذي

(١) Proudhon (١٨٠٩ — ١٨٦٥) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول
الدعاة لفلسفة اشتراكية في القرن التاسع عشر . وهم يدعون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على
ما يملك ، بل على ما يبذل من جهد . وهؤلاء على طرف النقيض من دعوة ماركس . وكتاب
« پرودون » المسمى : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية » (١٨٦٥) يقرر أن الفن يجب أن
يخدم هذه المبادئ .

(٢) الاستسلاب Alienation أن يكون الشيء غير نفسه ، بأن يستبد به الغير ، أو يستولى
عليه فيحوّله إلى غيريته .

يقع بين الثورة الفعالية التي تحاول النشوء وبين الألاعيب المحددة التي يستسلم لها . وكانت جموع الدهماء هي التي تتطلع إلى الحكم هذه المرة ، وليست لهم ثقافة ، ولا تتوافر لديهم أوقات فراغ ، فكل ثورة أدبية مزعومة تمنع في السمو بالنواحي الفنية تجعل كل المؤلفات التي تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقدورهم ، فتستخدم بذلك النزعة الاجتماعية المحافظة .

كان مما لا مفر منه ، إذن ، عودة الكتّاب إلى جمهور البرجوازيين . فقد يفتخر الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة ، ولكنه — برفضه اتخاذ مكان له في طبقة دنيا — يحكم على تلك القطيعة أن تبقى في منطقة الرمزية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره في ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمثل في دوره تلك الطبقة . فالطبقة البرجوازية هي التي تقرأ له ، وهي وحدها التي تعوله ، ولها التصرف فيما ينتظره من مجد ، وعبثاً ما يحاول الابتعاد منها لينظر إليها جملة ، لأنه لو أراد الحكم عليها ، فعليه ، أولاً ، أن يخرج منها ، ولا سبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربته أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها . وبما أنه لا يحزم في ذلك أمراً ، فهو يحيا مع نفسه في سوء نية ، لأنه يعلم ولا يريد — في الوقت نفسه — أن يعلم من أجل من يكتب . ويتحدث الكاتب ما شاء عن العزلة ، وبدل أن يواجه التبعة في أمر الجمهور الذي اختاره لنفسه عن موارد ، يزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله ، فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية ، أو صلاة ، أو محاسبة للضمير ، أو أي شيء آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس . ومن المؤلف أن يشبه نفسه بمن يتخبطه الشيطان من المس ، لأنه إذا كان يتقايأ العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو — على الأقل — لا يجود بها . ولكن هذا لم يمنعه من العناية بإصلاح ما يكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرجوازية بالسوء ، حتى إنه لا يجادل في حقها في الحكم . بل الأمر على النقيض من ذلك . فقد اعترف

لها صريحاً بذلك الحق «فلووير» ، إذ بعدثورة «الكومون»^(١) ، ثار في نفسه فزع خطير ، ففاضت رسائله بسباب مقذع ضد العمال [٦] . والفنان الغائص في يثته لا يستطيع إصدار حكم موضوعي عليها ، وليست موضوعات استنكاره سوى حالات نفسية لا أثر لها ، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوازية طبقة اضطهاد ، وفي الحق لم يعد لها قط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس الطبيعية ، فإذا غامر بوصفها ، فإنما يقوم به في عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تتعداها . وهكذا سار الكاتب البرجوازي والكاتب الرجيم^(٢) على طريقة واحدة ، لا فرق بينهما سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة والثاني عن نفسية آثمة . عندما يصرخ فلووير مثلاً بأنه «يسمى برجوازيًا كل من يفكر في خسة» ، فإن تعبيره في تعريفه للبرجوازي تعبير ذاتي ومثالي ، أي في مدى ما يرى من حدود مذهب فكري يزعم هو استنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خدمة قيّمة للبرجوازية ، إذ أعاد المتبردين إلى القطيع ، وكذلك القلقين في أماكنهم الاجتماعية ، الذين هم على خطر المضي إلى طبقة العمال ، موهماً إياهم بأن المرء يستطيع — بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتي — أن يسلب البرجوازي — من حيث هو — كل ما له من صفات ؛ حتى إذا ما رسوا في خلواتهم نوعاً من التفكير النبيل ، استطاعوا أن يظلوا متمتعين بأموالهم وامتيازاتهم في راحة من الضمير ، على حين لا يزالون يسكنون في مساكن البرجوازيين ، ويتمتعون بما يتمتع به البرجوازيون من دخل ، ويغشون النوادي البرجوازية ، إذ ليس كل ذلك سوى مظهر ، فقد سموا على فتنتهم بنبل عواطفهم .

(١) La Commune سلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسيين لها وثورة ١٨ مارس عام ١٨٧١ — وانتهت بحصار جديد لباريس قام به الجيش النظامي في ٢٨ مايو من نفس السنة .

(٢) انظر هامش ص ٤٣ رقم (١) .

وبهذا يَسَّر الكاتب لإخوانه حياة تسمح لهم على أية حال بالاحتفاظ براحة الضمير ، إذ أن سمو النفس له مجاله المفضل في ممارسة الفنون .

وخلوة الفنان زائفة من جهتين : فهي لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد للجمهور من المتخصصين . وما دامت حكومة الناس والأموال قد تُركت للبرجوازيين ، فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية ، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب . فكان جمهور « ستانداال » يتمثل في « بلزاك »^(١) ، وجمهور « بودلير »^(٢) في « بارباي دورفيللي »^(٣) ؛ و بودلير بدوره يمثل جمهور « بو »^(٤) . واكتسبت النوادي الأدبية مظهراً مدرسياً غامضاً ، وأضحى « حديث الأدب » فيها همساً في إجلال لا حدود له ، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمتعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه . وأضحى الفن مقدساً بقدر انصرافه عن الحياة . بل إنه استن نظاماً صار به الفنانون مجتمعاً من القديسين : فكان القوم يمدون يدهم — عبر الأجيال — ليصالحوا « سرفانتس »^(٥)

(١) Balzac (١٧٩٩ — ١٨٥٠) رائد الواقعية الأوربية في الأدب ، ويطلق على مجموعة قصصه : الملهاة الإنسانية . وانظر كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ٣٥٧ — ٣٦٠ .

(٢) Baudelaire (١٨٢١ — ١٨٦٧) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، انظر هامش ص ٤٣ من هذا الكتاب ، ثم انظر المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ٣٥٧ — ٣٦٠ .

(٣) Barbey d'Aurville (١٨٠٨ — ١٨٨٩) شاعر وناقد وكاتب من كتاب القصة الفرنسيين .

(٤) Edgar Allan Poe (١٨٠٩ — ١٨٥٢) شاعر وناقد أميركي ، به تأثير بودلير تأثيراً عميقاً .

(٥) Cervantès (١٥٥٧ — ١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كيخوته ، وقد ترجم الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لقصة دون كيخوته ومقدمة المؤلف لها تأثير كبير في تطور القصة الأوربية فيما بعد . وقد لحصناها ، وشرحنا وجوه تأثيرها في كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٧٣ — ٥٧٥ .

و«رابليه»^(١) و«دانتة»^(٢)، منضمين لهذه الجماعة الشبيهة بجاعات الرهبان . فهذه الطبقة من الكتاب — بدلاً من أن تكون هيئة منظمة فعلية محددة مكانياً — أصبحت مؤسسة وراثية ، أو نادياً كل أعضائه موتى إلا واحداً هو آخرهم تاريخياً ، يمثل الآخرين على الأرض ، وفيه تختصر المدرسة كلها .

وهؤلاء المحدثون في العقيدة الذين اختاروا لهم قديسين من أهل العصور السالفة لهم كذلك حياتهم المقبلة . وقد أدى الخلاف بين ما هو زمني وما هو روحي إلى تعديل بعيد الغور في فكرة الكاتب عن المجد الذي يتطلع إليه : ففي عهد راسين لم يكن المجد ثأراً لكاتب مهضوم الحق بقدر ما كان امتداداً طبيعياً للفوز في مجتمع ثابت الدعائم . ولكنه تحول في القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل . وهذه الكلمات الشهيرة : « سأكون مفهومًا عام ١٨٨٠ »^(٣) ، « سأكسب قضيتي في الاستئناف » تدل على أن الكاتب لم يفقد رغبته في ممارسة عمل عالمي ذي أثر في نطاق مجتمع صحيح . وبما أن هذا العمل غير ممكن في الحاضر ، إذن لم يبق سوى اللجوء — في مستقبل غير محدود — إلى أسطورة التعويض الذي سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجمهوره ، على أن هذا كله ظل غامضاً كل الغموض : فليس من بين هؤلاء المولعين بالمجد من تساءل

(١) Rabelais (ولد حوالي ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) النموذج الكامل لأصحاب النزعة الإنسانية في عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة اليونانية في تجديد أفكار عصرهم ومثله الخلقية والفلسفية . وهو طبيب وكاتب ، يث فلسفته في ثنايا قصصه المرحية . ومن قصصه الشهيرة « جاتوا » و « باتاجروثيل » .

(٢) Dante (١٢٦٥ — ١٣٢١) كاتب وسياسي إيطالي . شهير بملحمته الخالدة : الكوميديا الإلهية . وقد لخصناها وبيننا وجوه تأثيرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث في كتابنا : الأدب المقارن صفحات ١٤٢ — ١٤٩ ، ٢٦٠ .

(٣) كلمة مشهورة لستاندال .

فى أى نوع من المجتمعات سيتيسر له الحصول على جزائه . وحسبهم أن لذّ لهم الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من حياتهم فى عالم لاحق أو غل فى الشيخوخة من عالمهم ، فىكون ذلك أدعى لطيب خاطرهم . وهكذا كان «بودلير» . وهو الذى لم يضق ذرعاً بمواقفه المتناقضة ، فغالباً ما كان يضمد جراح كبريائه باعتداده بما سيلاقى من شهرة بعد موته ، على الرغم من اعتقاده فى أن المجتمع قد دخل فى فترة انحلال لن تنتهى إلا باختفاء الجنس البشرى .

كان الكاتب ، إذن ، ينتمى فى حاضره إلى جمهور من المتخصصين ؛ وقد وقع — فيما يتعلق بماضيه — عقداً مع عظماء الموتى ؛ واصطنع لمستقبله أسطورة المجد ؛ فلم يهمل شيئاً فى أمر انتزاع نفسه رمزياً من طبقتة . فهو فى الهواء ، غريب عن عصره ، مستوحش ، مستحق^(١) للعنة . وليس لكل الأدوار التى يلعبها سوى غاية واحدة : هى التحاقه بمجتمع رمزى ، له صورة الطبقة الأرستقراطية فى النظام القديم ؛ ومألوف فى التحليل النفسى أطوار التوفيق بين حالى الكاتب قديماً وحديثاً ، ولنا فى الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة : فالمرضى الذى كان فى حاجة كى يهرب إلى مفتاح الملجأ ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح . وكذلك الكاتب ، الذى كان فى حاجة إلى صلات الكبراء لى ينتقل من طبقتة ، انتهى به الأمر إلى الاعتداد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها ، وبما أن خاصة طبقة النبلاء أنها طفيلية ، فقد اختار الكاتب لحياته أسلوباً هو الفخر بأنه طفيل . وسيجعل من نفسه شهيداً للاستهلاك المحض . وهو ، كما قلنا ، لا يرى أية مساءة فى الانتفاع بأموال الطبقة البرجوازية ، ولكن على شرط إنفاقها ، أى تحويلها إلى أشياء لا تنتج ولا تفيد ، فهو يحرقها ، إذ أن النار تطهر

(١) انظر كذلك هامش ص ٤٣ من هذا الكتاب .

كل شيء نوعاً من التطهير . هذا إلى أنه لم يكن دائماً على ثراء ، وهو في حاجة إلى أن يحيا حياة طيبة ، ولذلك استن لنفسه حياة عجيبة : تجمع بين العسر والإتلاف ، ويقوم فيها الاستهتار المقصود رمزاً لما حُرِّمَ من كرم الجنون . ولا يجد خارج نطاق الفن نبلاً إلا في ثلاثة أمور : في الحب أولاً ، لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء — كما يقول « نيتشه » — أخطر لعبة ؛ وفي الأسفار كذلك ، لأن المسافر شاهد دائم على ما يرى ، يمضي من مجتمع لآخر دون أن يظل أبداً في واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب في مجتمع عامل ، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ؛ ثم في الحرب أحياناً ، لأنها استهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال .

ونجد عند الكاتب ما كان في المجتمعات الأرستقراطية من تهوين لشأن المهن : فهو لا يكتفى ببقائه غير نافع — شأنه في ذلك شأن رجال الحاشية في النظام القديم — ولكنه يريد ، لو يستطيع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يحطم ويحرق ويفسد ، مقلداً حرية الاستهتار من الأمراء الذين كانوا يمشون بمواكب صيدهم في حقول القمح الناضج . وكان الكاتب ينمى فيه هذه الدوافع الهدامة التي تحدث عنها « بودلير » في أقصوصته النثرية التي عنوانها : « الزَّجاج »^(١) .

وما لبث أن أحب على الأخص الأدوات التي أسمى وصفها ، القاصرة عن أداء مهمتها ، أو التي لم تعد صالحة للاستعمال ، وقد غدت نصف مفقودة بما نالته الطبيعية منها ، فهي صورة هزلية لصفة الآلية . ولم يكن من النادر أن يعدّ الكاتب حياته الخاصة أداة ينبغي أن تُحطم ، وهو فاقد لها على أية حال ، ويقامر

(١) في هذه الأقصوصة يحكي بودلير كيف استدعى هوبائج زجاج ليصعد إليه من الشارع حتى الشقة التي يسكن فيها ، وكيف تحمل هذا البائع البائس مشقة صعوده . ولم يكن جزاؤه إلا أن حطم بودلير زجاجه في استهتار وسخرية ، كأنه يسخر به من العصر كله .

بها ليخسر ، فكل من الخمر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعي ، إذن ، أن يكون الجمال محصوراً في انعدام النفعية انعداماً كاملاً . وجميع المدارس الأدبية — منذ الفن للفن حتى الرمزية ، بما في ذلك الواقعية والپارناسية — متفقة على شيء واحد : هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المحض . فالفن لا يلقي شيئاً من المعلومات ، ولا يعكس أى مذهب في الحياة ، ويتحاشى ، على الأخص ، أن يكون خلقياً . فقبل أن يكتب ذلك « أندريه جيد » بوقت طويل ، كتب « فلوير » و « جوتييه »^(١) والأخوان « جونكور » و « رينار »^(٢) و « موباسان » على طريقته الخاصة قائلين : « بالمواطن الطيبة ينتج المرء الأدب الغث » .

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق ، وهو شبيه بالألعاب النارية [الصواريخ] التي تتلوى فيها الفروع السود من كسرم أدوائهم ونقائصهم لتحترق فيها . وهم — برقودهم في غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الانفرادى — يتجاوزون حدود هذا العالم ، ويمحونه في سخط يكشف عن « أماكن أخرى » وراء هذا العالم . ويبدو لهم أن في قلوبهم خاصة غريبة تكفل للصور التي يرسمونها أن تظل مجذبة كل الجذب . وآخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهوداً عدولاً على عصرهم ، ولكنهم يرتفعون بالشهادة والشهود إلى معناها المطلق . ويتقدمون إلى السماء بصورة المجتمع المحيط بهم . فحوادث العالم — في ذلك الأدب — ذات مظهر موحد ، تبدو فيه أسيرة شباك الأسلوب الغنى . فلها بذلك طابع الحيدة .

(١) Théophile Gauthier (١٨١١ — ١٨٧٢) شاعر وصحفي وناقد فرنسي ،

ومن رواد مذهب الفن للفن .

(٢) Jules Renard (١٨٦٤ — ١٩١٠) من كتاب القصة الفرنسية الذين لهم

شيء من طابع الرمزية .

فتبدو وكأنها « الوضع ^(١) بين أقواس ». فالواقعية هي نوع من « الوضع بين أقواس ». والحقيقة المستحيلة الوقوع تعود هنا إلى الجمال ، كما في قول بودلير: « جميلة مثل حلم من حجر » ^(٢) . والمؤلف — بوصفه كاتباً — ، والقارئ — بوصفه قارئاً — ليس كلاهما — بعد — من هذا العالم ، إذ تحولا إلى نظرات تجريدية محضة ، وأصبحا ينظران إلى الإنسان من خارجه ، محاولين أن يتخذا في شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكنني أستطيع أن أتعرف — بعد ذلك في هذا الوصف — أخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم ، ألم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم ، فيكون لها مثله نواحي التطبيق الاجتماعية ؟

ويتمنى المتطرفون — فزعاً من أن يستخدمهم المجتمع — ألا تستطيع كتبهم تنوير القارئ حتى في شئون قلبه ذاتها ، فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم ، ويصير العمل الأدبي ، في عاقبة أمره ، لا تبرير له كلية إلا إذا برىء براءة مطلقة من جانبه الإنساني . ومَرَدُّ ذلك أخيراً إلى الأمل في خلق أدب تجريدي هولب

(١) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين في مذهب الظاهرات للفيلسوف الألماني هوسرل . ويراد به عزل مضمون من الموضوعات الفكرية ، بحيث يمتنع المرء بالنسبة له عن اتخاذ أي وضع من أوضاع الوجود . « فكل ما يوضع بين قوسين من الشيء موضوع الفكرة يبدو من جانب الشخص كأنه تعليق للحكم » . فالمبدأ آن معناها واحد في مسلك الوعي المنطقي . ومبدأ الوضع بين أقواس يطبق خاصة في دراسة الظاهرات على العالم الموضوعي في جلته . وهذا المبدأ لا يلغى شيئاً من العالم ، ويدع لنا حياله الاحتفاظ بعقائدها النفسية . وفرق بينه وبين الفك الديكارتي الذي يعد زائفاً كل شيء يستطاع تصور أقل شك فيه ليحاول إقناعنا بأن ما نعهده حقيقة ليس سوى وهم .

(٢) البيت الأول من قصيدة : « الجمال » لبودلير في ديوانه : أزهار الشر ، وترجمته :
« أنا جميلة ، أيها الفانون ، مثل حلم من حجر » . انظر : Baudelaire : "Fleurs du Mal" , XVII.

الترف والإسراف ، غير قابل للانتفاع به في هذا العالم ، لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشيء فيه ، ويدرك أهله أن الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد ، ووظيفتها جحود الواقع ، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم . وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند « ديز سانت »^(١) . وهنا كذلك اضطراب الحواس اضطراباً له قواعده ، وأخيراً هدم اللغة هدماً منظماً ؛ ثم هناك كذلك الصمت ، صمت من ثلج ، في مؤلفات « مالارميه » — أو صمت « مسيو تست »^(٢) الذي يعدّ كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب البراق الزائل هو العدم ، هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها شيء إيجابي ، بل هي جحود كلي للسلطة الزمنية . في العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جوهرية إذا قيست بالروحية ، ولكن حدث العكس في القرن التاسع عشر : فكانت الشئون الزمنية في المكانة الأولى ، والروحية طفيلية غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتي عليها ؛ إذ ترمى إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه ، أو جحوده في حين استهلاكه . كان « فلووير » يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء ، فتحاصر عبارته الموضوع ، وتوقعه في فخها ، وتفقده الحركة ، وتقسم أوصاله ، وتقفل عليه منافذها ، وتتحجر فتحجره معها ، فهي عمياء صماء لا شرايين فيها ،

(١) ديز سانت Des Esseintes بطل قصة : « بالعكس » A Rebours التي ظهرت عام ١٨٨٤ للكاتب الفرنسي ويسمانس Huysmans (١٨٤٨ — ١٩٠٧) وهو فيهارمزي . وبطله هذا يمثل عقلية الانحطاطيين في مسلكه (انظر هامش ص ٤٣) . فهو مرهق الأعصاب ، ينشد شفاءه في حياة الترف البعيد عن الإغراق في التكلف ، ثم في الشهوات ، ويزيد إرهاقه حتى يصاب بالجنون ، ويرى أن ثقافته ودراساته قد ردت به إلى الإفلاس واليأس ، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة .

(٢) انظر هامش ص ٢٩ من هذا الكتاب .

وليس بها نفّس من أنفاس الحياة ، ويفصلها من الجملة التي تليها صمت مطلق ؛ وهي تهوى في فراغ أبدي ، وتجذب معها فريستها في ذلك المهوى الذي لا نهاية له . وتمسّح كل حقيقة — عقب وصفها — من قائمة الإحصاء ، ليستبعا بالحقيقة التالية . وليست الواقعية شيئاً سوى هذا الطراد المجهد الحزين . فقصد أصحابها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا ينبت على أثرها عشب . وقدرية القصة الطبيعية تسحق الحياة ، وتستبد بالعمل الإنسانى في أنواع من الآلية ذات اتجاه واحد . وكلما يكون لهذه القدرية سوى موضوع واحد هو الانحلال البطيء للإنسان ما . أو لمشروع ، أو لأسرة ، أو لمجتمع ؛ ومن الحتم أن تنتهى إلى العدم المحض . فالطبيعة فيها في حالة اختلال من توازن الإنتاج ، يعالجها الكاتب ليزيل هذا هذا الاختلال ، كى تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على ما يواجهه المرء من قوى . وعند ما يصف لنا الكاتب فوز شخص طموح ، لا يكون هذا سوى مظهر من المظاهر . وشخصية « الصديق الجميل »^(١) لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل في الماء ، لا يشاهد صعوده بسوى التحلل والذوبان . وعندما اكتشفت الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تفعل سوى أن برهنت صراحة ، على موضوع أدب نصف القرن كاملاً ، فهناك جمال الماضى ، لأنه لم يعد له وجود ، وجمال الفتيات المحتضرات ، والأزهار الذابلة ، وهناك جمال^٣ فيما ينقرض ويتآكل : مثل الأطلال ، وهي الدرجة المثلى للاستهلاك ، وكذلك المرض المبير ، والحب الفتاك ، والفن القاتل ؛ فالموت في كل مكان : أمامنا وخلفنا ،

(١) الصديق الجميل Le Bel Ami لقب الشخصية الأدبية جورج دوروا Duroy بطل قصة : Bel Ami لموباسان ، نشرت عام ١٨٨٥ ، وهو شخصية وصولية ، يصل بعد حياة بائسة إلى عيشة الترف عن طريق صنوف من الحب شائنة ، ويستر فقره في الثقافة بجسارته ، ويبدى في وصوليته عقلية جافة وخلقاً شرساً لا يرحم . ويقول موباسان إنه هجا في قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والمترفين في عصره .

حتى في الشمس وعطور الأرض ، وما فن «موريس باريس»^(١) إلا تأمل في الموت :
فلا يكون الشيء جميلاً إلا إذا كان «قابلاً للاستهلاك» ، أى أنه يفنى في حين
يتمتع به .

والوحدة الزمنية التي تتناسب — على الأخص — مع مثل هذه الملامح الملكية
إنما هي اللحظة ؛ لأنها تمر ، ولأنها في نفسها صورة الأبدية ، وهي بمثابة جحود
للزمن الإنساني ذي الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . والحاجة ماسة إلى
زمن طويل للبناء ، ولكن لحظة واحدة كافية لأن يلقى بكل شيء إلى الأرض .
حين ينظر المرء — على ضوء هذا الإدراك — في إنتاج « جيد » لا يستطيع أن
يقاوم فكرته في أنه إنتاج يختص به الكتاب المستهلك . وماذا يكون ذلك
الأدب الذي لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلت فيه الطبقة البرجوازية دورها ،
مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلين . ومن المدهش أنه يستعير أمثله لشخصياته
من الاستهلاك : فيلوكتيت^(٢) يسلم قوسه ، والثرى ذو الآلاف مبدّر غاية
التبذير في أوراقه المالية ، و « برنار » يسرق ، و « لافكاديو »^(٣) يقتل ،

(١) Maurice Barrès (١٨٦٢ — ١٩٢٣) ولوع بالتحليل النفسية ،
ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة والموت في قصصه . ومن قصصه : « من الدم » و « اللذة
والموت » و « عدو القوانين » وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية .

(٢) فيلوكتيت Philoctète يقصد المؤلف هنا قصة نشرها أندريه جيد عام ١٨٩٩ ،
وهي تدور حول أسطورة فيلوكتيت أحكم الرماة في حرب طروادة ، وقد أصيب ببعض سهامه هو
نفسه ، فنتن جرحه حتى تركه أصحابه بائساً ، وبعد عشر سنين يعلم اليونانيون أنه لا نجاة من
حرب طروادة إلا بسهام فيلوكتيت ، فيذهبون إليه ، وقد نجا بمعجزة . ويتحاليون كي يسامح
أصحابه الذين هجروه . وقد ألقت من قبل مسرحيات عديدة في الموضوع ، أولها مسرحية
لسوفوكليس تحمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيد يتخذ من الموضوع دعابة لخلق الذي
يدور على قطع كل علاقة للمرء بغيره ، حتى يعيش في سلام روحي تام . وقصته في صورة حوار
بالغ المدى في بلاغته .

(٣) لافكاديو بطل قصة : كهف الفاتيكان Cave du Vatican ظهرت عام ١٩١٤ =

و « مينالك »^(١) يبيع أثاث منزله .

وتمضى هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فسيكتب بريتون^(٢) بعد عشرين عاماً يقول : « أبسط مظهر للعمل السيريالي هو النزول إلى الشارع بمسدس في اليد ، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة ، وبقدر ما يستطيع » . وهذه هي نهاية الشوط لمراحل طويلة منطقية في تتابعها : ففي القرن الثامن عشر كان الأدب جحوداً ؛ وفي حكم البرجوازية انتقل إلى حالة السلب المطلق الذي أضفى عليه — خطأ — صفات الأقنوم^(٣) ، فأصبح طوراً من أطوار الإبادة متعددة براقاً . وقد كتب أيضاً « بريتون » : « لا يولى السيريالي عناية كبيرة . . . لكل ما ليست غايته تلاشي الفرد ليصير داخله مشرقاً في عمى ، بحيث لا يكون هذا الإشراق روحاً من الثلج بقدر ما هو روح من نار » . ولم يبق في النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه . وهذا هو ما قام به باسم السيريالية : فقد كتب الكتاب سبعين عاماً بقصد استهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد استهلاك الأدب : فأسرفوا الإسراف كله في التقاليد الأدبية ، وفي استعمال الكلمات ، فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر . وغداً الأدب — بوصفه جحوداً مؤكداً مطلقاً — عدو نفسه ؛ وبلغ أقصى درجات استحقاقه لوصفه الأدبي ، فاستحكمت بذلك العقدة .

= وفيها يمثل البطل الفكرة التي اشتهر بها في أدبه أفنديه جيد ، وهي العمل الجاني أو النى لا مبرر Acte gratuit — فيأتي بجرائم ليس لها مبرر سوى الاستجابة لنزقه . ويقتل صاحبه في أثناء السفر برمييه من نافذة القطار . . .

(١) انظر هامش ص ١ .

(٢) ممن أسسوا حركة السيريالية ، انظر هامش ص ٩ وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٣) أي الصفات الإلهية .

وفي نفس الوقت كان الهم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسئوليته ، مقلداً بذلك طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاذ . فبدأ بوضع حقوق العبقريّة لتسكون بديلاً من الحق الإلهي في عهد الملكية المستعبدة . والجمال عنده هو الترف في أقصى حدوده ، وهو أكّادس من حطب يحترق ، ذولهب يضيء ويأتي على كل شيء ، ويتغذى بكل أشكال الفناء والهدم ، وخاصة بالعذاب والموت ، ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لذلك الجمال ، وله باسمه حق المطالبة بما هو من طبيعة الجمال ، وحق إثارة شقاء أقاربه عند الحاجة . أما الكاتب نفسه فإنه يحترق منذ زمن طويل ، وقد صار رمادا . والحاجة ماسة إلى ضحايا آخر لتغذية اللهب ، وخاصة من النساء ، فإنهن سيثرن عذابه ، فيجازيهم جزاء وفاقاً ؛ إذ يمتنى أن يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . فإذا أعوزته الوسائل لإثارة أنواع البلاء ، اكتفى بقبول القرايين . وهناك المعجبون به والمعجبات ، يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب من ضمير . يروي «موريس ساكس»^(١) أن جده لأمه ، وكان لهذا الجد بأناتول فرانس ولوع وإعجاب ، أنفق ثروة طائلة في تأثيث مسكنه المسمى « فيلا سعيد »^(٢) . وحين مات قال أناتول فرانس في تأييده : « كان مولعاً بالأناث ! يا للخسارة ! » . ويمارس الكاتب الكهنوت في استحواذة على أموال البرجوازي ليحيلها إلى دخان . وفي الوقت نفسه يسمو بنفسه عن كل مسئولية : وأمام من يكون مسئولاً ؟ وباسم أي مبدأ ؟ لو كان عمله يهدف إلى البناء لأمكنّت محاسبته . ولكن بما أن عمله يقوم على الهدم المحض ، فإنه يستعصى على الحكم .

(١) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٢) اسم الفيلا التي كان يسكنها أناتول فرانس .

وفي نهاية القرن ظل في هذا كله نوع من الاختلاط والتناقض . واسكن في عهد السيريالية — حين استثار الأدب نفسه إلى اقتراف القتل — يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مزاعمه ، سلسلة منطقية ، إذ يقرر صراحة مبدأ براءته الكاملة من كل مسئولية . حقاً لم يوضح الكاتب أسباب هذه البراءة ، بل احتسب في أدغال الكتابة الآلية^(١) . ولكن الدواعي واضحة . فأرستقراطية الكتاب الطفيلية استهلاكية محضة ، وظيفتها اللأب على إحراق أموال مجتمع عامل منتج ، ولذا لا يمكن أن تقر بإمكان محاكمتها أمام المجتمع الذي تهدمه . وبما أن هذا الهدم المنظم لا يتجاوز مطلقاً حدود العار ، فمعنى هذا في حقيقة الأمر أن الواجب الأول للكاتب هو إثارة العار ، وحقه الذي لا يمارى فيه هو إبرائه من نتائجه .

وقد تركت الطبقة البرجوازية الأمر يسير في مجراه ، مبتسمة لهذا الطيش ، ولا يعنيتها في كثير أن يحترقها الكاتب : فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر ، مادامت هي جمهوره الوحيد ؛ وهو لا يتحدث إليها ، وهي موضع سره . وتلك صلة توحد ما بينهما . وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب ، فأى خطر يخشاه البرجوازيون منه في احتمال إثارة الدهاء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسف في تفكيره ؟ هذا ؛ ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة . ثم

(٢) الكتابة الآلية *L'Ecriture automatique* وسيلة الكتابة عند الغلاة من السيراليين . يدعون فيها إلى أن يحاول الكاتب أن يكون في حالة سلبية ما أمكن ، ثم يلقى بما يتوارد على ذهنه على الورق ، دون تفكير في موضوع خاص ولا في صياغته . وذلك لإثارة اللاشعور والاعتراف من عجائبه التي لا تنتهى . وفيها يتخذ الأدب بمثابة تجربة للكشف عن عجائب اللاشعور . ولا يتسع المجال هنا لشرح فلسفتهم . انظر :

M. Carrouge : *A. Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, p. 125-189.

إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه في عدائه ومعارضته ؛ ومنها يتسلم الأموال التي يسلكها ؛ ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعي ليستطيع أن يشعر بأنه مُستلب^(١) ؛ وبالاختصار : هو متمرّد وليس^(١) بثائر .

وتصل البرجوازية إلى بغيتها بهؤلاء التمردين ، حتى ليصل بها الأمر أحياناً إلى أن تجعل من نفسها شريكاً لهم في الجرم : إذ من الخير لها حصر قوى الإنكار والجحود في فن لا طائل من ورائه ، وفي تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى — لو كانت حرة — لاستطاعت أن تكون في خدمة الطبقات المهضومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون ما يدعو الكاتب مجانية الإنتاج الأدبي . فبينما تلك البراءة في نظر الكاتب هي لب دعوته الروحية ذاتها ، ومظهر البطولة لقطيعته لكل ما هو زمني ، إذ البرجوازيون يعدون العمل المجاني عملاً في جوهره لا مضرة فيه ، بل هو مسلاة ؛ وربما يفضلون أدب « بوردو »^(٢) « وبورجيه »^(٣) ، ولكنهم مع ذلك لا يرون بأساً في وجود كتب لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الجادة ، فتتهيأ لهم فرصة للراحة هم في حاجة

(١) التمرّد يكون بطلب المنفعة الخاصة ضد منفعة الأمة أو الوطن أو الطبقة التي ينتمي إليها التمرّد . أما الثورة فهي طلب تغيير النظام إلى ما هو خير في نظر الثائرين باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير الذي يشمل فئة ينتمي الثائر إليها . وفي مكان آخر يطيل المؤلف في أنه لا يقر التمرّد ، ولكن الثورة مشروعة . انظر :

J.P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution.

(٢) انظر هامش ص ١٣٩ .

(٣) Paul Bourget (١٨٥٢ — ١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو من أعضاء الأكاديمية الفرنسية . ومن قصصه : « التليد » و « أباطيل » و « اللغز القاسي » و « شيطان الظهرة » . ويعنى بتحليل شخصياته الأدبية في قصصه .

إليها للاستجمام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازي أيضاً وسيلة للانتفاع بالعمل الفني حتى في حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطيع الانتفاع به في أمر من الأمور . ونجاح الكاتب مبنى على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فمن الطبيعي — وقد طاب له أن يظل منكوراً — أن يخطئ . قراؤه في فهمه . وما دام الأدب على يديه قد أضحى ذلك الجحود التجريدي الذي يأكل بعضه بعضاً ، فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يتسموا بالأقذع ما يوجه لهم من شتائم ، قائلين : « ليس كل هذا سوى أدب » . وما دام الأدب جحوداً خالصاً للعقلية الجادة ، فعلى الكاتب أن يستسيغ من الآخرين عدم اعتدادهم بمحدثه . وعلى مافي أكثر كتب العصر من إيغال في النزعة الإنكارية وعلى ما يصبغها من عار ، يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهم فيها دون وعى كامل منهم . ذلك أن الكاتب — مهما يبذل من جهد في وضع حجاب بينه وبين قرائه — لا يفلت أبداً إفلاتاً كاملاً من شباك تأثيرهم . والكاتب برجوازي مبطل الخواطر ، يكتب لبرجوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لهم ؛ ولذلك يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سوى فقاعات تتولد على سطح عقله ، ولكن تخونه القواعد الفنية ، لأنه لا يراعيها بنفس الدرجة من الحماسة ، فهي تعبر عن اختيار أعمق وأصدق ، وعن ميتافيزيقية غامضة ، وعن علاقة صحيحة بالمجتمع المعاصر . فهما يكن هناك من إسفاف ، ومهما يكن الموضوع الذي اختاره الكاتب مشوباً بمرارة الأمل ، فإن قواعد القصة الفنية في القرن التاسع عشر تعطي الجمهور الفرنسي صورة مطمئنة للبرجوازية . وحقاً ورث كتابنا هذه القواعد ، ولكن يرجع إليهم الفضل في البلوغ بها درجة الكمال . وقد اتفق ظهور هذه القواعد الفنية في نهاية العصور الوسطى مع ظهور أول وعى للتفكير عرف به المؤلف فنه . فقد كان المؤلف يحكي أول الأمر دون أن يظهر على

مسرح الخواث ، ودون أن يفكر في وظيفته ، لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريباً من أصل شعبي ، أو اجتماعي على أية حال . فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيما يكتب . وبحكم الطابع الاجتماعي لمادة أدبه ، ولسبق وجودها في المجتمع ، عهد إليه بدور الوسيط . وكان في تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوره ، فكان هو الذي يعرف أحسن القصص ، ولكنه بدل أن يحكيها شفويّاً كان يعرضها كتابة . ولما كان يخترع . وإنما كان يتأنق في عرضه ، فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالي . وحينما شرع يصوغ ما ينشره من قصص خيالية يعتقد أنها المجتمع ، استشف نفسه فيما نشر ، فاكتشف - في وقت واحد - عزله عن المجتمع عزلة تكاد تكون آثمة ، ومجانية عمله ، كما اكتشف جانب الذاتية في الخلق الأدبي . ولكي يداري ما اكتشف عن عيون الآخرين وعن عيونه هو ، ثم لكي يبني أساساً لحقه في الكتابة ، أراد أن يضيف على خيالاته مظهر الحقيقة . وعندما أعوزته القدرة على الاحتفاظ لهذه الحكايات بالكثافة القريبة من كثافة المادة - وكانت تلك خاصة من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع - كان أقل ما يلجأ إليه تظاهره بأنها صادرة عن غيره ، فأصر على إصدارها بوصفها من الذكريات ، فجعل نفسه ماثلاً في كتبه عن طريق رواة تقليديين رواوا القصة شفويّاً له ، على حين تخيل لهم شهوداً يمثلون جمهوره الواقعي . وذلك مثل أشخاص الديكامرون^(١) الذين يقربون - بحالة نفهم الزمنى - قرباً عجيباً من حال الكتاب ، ويقوم هؤلاء الأشخاص على التعاقب بدور الرواة والشهود والنقاد . وهكذا كان أولاً عهد الواقعية الموضوعية الميتافيزيقية ، حيث كان قد قصد بكلمات القصة مسميات الأشياء نفسها ، وحيث كان العالم مادة هذه القصص . ثم أعقبه عهد المثالية الأدبية ،

(١) Decameron وهي مائة قصة للقاص الإيطالي بوكاتشيو ، كتبت حوالي عام ١٣٥٥ م ويحكيها عشرة من الفتيان والفتيات في عشرة أيام ، ففي كل يوم ، إذن ، عشر قصص .

حيث لم يكن للكلمة وجود إلا في فم واحد ، أو في شبة قلم ، وحيث تدل الكلمة بمادتها على متكلم تشهد بوجوده ، فكان جوهر القصة الذاتية التي تدرك العالم وتحيله إلى فكرة . وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصالاً مباشراً بالموضوع ، أصبح على وعى بدوره في وساطته ، وتمثل تلك الوساطة في رواية خيالي . ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة — تُقدم للجمهور — خاصة رئيسية هي أنها — قبل تقديمها — وليدة تفكير ، أي أنها مرتبة منظمة مهيبة مصفاة ؛ وبعبارة أوضح : لا تترامى إلا من خلال الأفكار التي كونها الكاتب عنها بعد حدوثها . ولذا كان مألوفاً أن يظل زمن الملحمة — التي هي وليدة مجتمعيها — هو الحاضر ؛ على حين أن زمن القصة يكاد يكون دائماً هو الماضي . ومنذ « بوكاتشيو » إلى « سرفانتس » ، وحتى القصص الفرنسية في القرن السابع عشر والثامن عشر ، تعقدت القصة وأصبحت متداخلة المسالك أوزات أدراج ، لأنها جمعت في طريقها ما جعلته جزءاً من تكوينها من الهجاء والخرافة ومن الصورة [٧] . فظهر مؤلف القصة في الفصل الأول يعلن قراءه ويستجوبهم ويعذرهم ، مؤكداً لهم حقيقة قصته ؛ وهذا ما أسماه الذاتية الأولى ؛ ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص في المرتبة الثانية التي بهم الراوية الأولى ، فيقطعون مجرى الحدث الأصلي ليقصوا مآسيهم الخاصة بهم ، وهذه هي الذاتية الثانية ، ومردّها في ارتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى . وبذا تمر بعض الحوادث مرة ثانية [٨] خلال أفكار وأفهام في المرتبة الثانية . هذا ؛ ولا تغمر الحوادث أبداً القراء ، فإذا كانت الدهشة قد عرت الراوية من الحوادث التي خلقها لنفسه ، فإنه لا يوصل هذه الدهشة إلى قرائه ، بل لا يزيد على أن يخبرهم بها . أما مؤلف القصة فإنه مقتنع بأن الحقيقة الوحيدة في كلامه هي أن يقول ، وأن يحيا في عصر مذهب ، قام فيه كذلك فن الحديث ، ولذلك يدخل في قصته محدّثين ليبرر ما يحكي من قول ؛

ولكن بما أنه يصور بالقول أشخاصاً وظيقتهم الكلام ، فهو لا ينجو من الدور الفاسد [٩] .

حقاً قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة ، محاولين أن يردوا إليها جزءاً من جدتها وسورتها ، ولكن أكثرهم اتبع في الفن القواعد المثالية التي تتلاءم مع المثالية البرجوازية كل الملاممة . وبعض مؤلفين غير متشابهين فيما بينهم ، أمثال « باري دورقيلي » و « فرومينتين »^(١) لا ينفكون عن استخدام تلك القواعد . فمثلاً نجد المرء في قصة « دومينيك » ذاتية أولى هي العماد لذاتية ثانية ، وهذه الأخيرة هي عماد القصة . وأوضح ما تكون الطريقة مظهراً عند « موياسان » ، فبنية قصصه الصغيرة لا تكاد تتغير : يظهر أولاً أمامنا شهود القصة ، وهم — عادة — مجتمع مرح ذو رونق ، جلس أعضاؤه في حجرة استقبال عقب العشاء . فهو الليل الذي يقضى على كل شيء من جهد وعاطفة . ينام فيه المعضومون كما ينام المتمردون ، فالعالم ملتف في كفته ليتنفس التاريخ . وتحت كرة من نور المصباح محوطة بالقناء ، تظل هذه الصفوة ساهرة مشغولة بشعائر حفاوتها ، فإذا كانت بين أعضائها مكائد — أو أنواع حب أو حقد — لم يحدثنا عنها أحد ، هذا إلى أن الرغبات وسورات الغضب قد سكنت فيما بينهم : فهؤلاء الرجال والنساء مشغولون بالمحافظة على ثقافتهم ومظاهر عاداتهم ومراعاتهم لفروض الأدب . وهم صورة للنظام أمتع ما يكون : هدوء الليل وسكون العواطف ؛ كل شيء يرمز إلى

(١) Fromentin (١٨٢٠ — ١٨٧٦) ، وخير قصصه هي قصة « دومينيك » التي يشير إليها المؤلف ، وهي قصة تحليل نفسي لشخصياتها . وقد نشرت عام ١٨٦٣ . وبطلها « دومينيك » الذي يحكي القصة ، وقع في « حب مادلين دورسيل » التي كانت زوجة لألفريد دي نيفر . ويرجى به الحب ، ويريد أن يبقى بجانبها ، وبكشف لها عن ذات نفسه . وتريد المرأة أن تواسيه ، ولكنها تكتشف أنها تحبه . فتعترف له ، وتقصيه عنها بهذا الاعتراف الذي كان عقبة دون وصلهما لحرصها على طهرها . ويرثي « دومينيك » لحالها ، فيترك باريس إلى مزرعته حيث يصبح عمدة القرية وزوجاً وأباً .

البرجوازية المستقرة في نهاية القرن ، تلك البرجوازية التي لم تكن تفكر في حدوث شيء ما ، والتي كانت تعتقد في أبدية النظام الرأسمالي . وآذاك يقدم لها الراوية ، وهو رجل متقدم في السن « رأى كثيراً ، وقرأ كثيراً ، ووعى كثيراً » ؛ وهو في تجربته محترف : طبيب ، أو رجل حرب ، أو فنان ، أو « دون جوان » . وقد وصل في الحياة إلى لحظة تقضى فيها الأسطورة — المرحية الجانب الميسورة المنال — بأن من وصل إليها يكون متحرراً من أهوائه ، ينظر إلى ما سبق أن تعرض له نظرة التسامح المفيق . وقلبه هادئ كالليل ، قد تخلص من أثر التاريخ الذي يرويه ؛ فإذا كان قد قاسى منه ، فإنه صاغ من عذابه شهيداً ، فهو يعود إليه ناظراً إليه بعين الحقيقة ، أى في شكله الأبدى . حقاً كان هناك اضطراب ، ولكنه انتهى منذ عهد طويل . فقد مات لاعبوا أدواره ، أو تزوجوا ، أو سلوا . وهكذا يكون ما يحكى من مغامرة مثار بلبلة قصيرة الأجل لا تلبث أن تتلاشى ، وهى مروية باسم التجربة والحكمة ، ومسموعة باسم النظام . والنظام فيها مسيطر ، يحتل كل مكان ، يُنظر فيه إلى اضطراب قديم تلاشى ، كما يظل الماء الراكد في يوم صائف محتفظاً بذكرى التجاعيد التي عبرت سطحه . على أنه هل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون في إيراد ذكرى انقلاب مفاجيء ما يفزع ذلك المجتمع البرجوازي . فالقائد والطبيب لا يفضيان بذكرياتهما في مادتها الغفل التلقائية ، وما هى إلا تجارب استخلصوا عصارتهما . فهم يؤذنوننا منذ بدء حديثهم بأن قصتهم يمكن أن تكون ذات مغزى خلقى . وبذا يكون التاريخ تأويلية ، غايته إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من الأمثلة . والقانون على حد تعبير « هيجل » هو الصورة الهادئة للتغير . ثم أليس التغير — وهو الصورة الشخصية للأحداث — في نفسه مظهراً من المظاهر ؟ فالمرء في شرحه له يرد أثره جملة إلى سببه الكامل ، ويصير الأمر المفاجيء متوقعاً ، والجديد قديماً . ويقوم الراوى فيما يخص الأحداث

الإنسانية بالدور الذى قام به عالم القرن التاسع عشر — على حد تعبير مايرسون. ^(١) meyersson — فيما يخص الحقائق العلمية ، إذ يرجع المختلف إلى الوحدة . وإذا أراد — عن خبث بين الحين والحين — أن يحتفظ لقصته بطابع لا يخلو من الإقلاق ، عادل — بعناية — بين العناصر الثابتة فى التغير ، كما فى قصص الأوهام العجيبة ، حيث يترك المؤلف للقارئ فرصة الظن فى وجود نظام مسبب وراء ما لا يستطيع شرحه من أحداث ، به يمكن تأسيس نظام العالم على أسس عقلية . وبذا ينزل التغير منزلة اللاوجود لدى مؤلف القصة الذى نشأ فى هذا المجتمع المستقر . وهذا هو شأن الوجود عند «پارمينيد» ^(٢) ، وشأن الشر عند «كلودل» ^(٣) . وعلى فرض وجود الشر ، فلن يكون سوى اضطراب فردى فى نفس لم تغلام مع بيئتها .

فلم يقصد الكتاب إلى دراسة التغيرات الخاصة بالنظم الجزئية فى داخل نظام دائم التغير ممثل فى المجتمع والعالم ، بل قصدوا إلى الإخلاد إلى الراحة الكاملة فى الحركة التجريدية لنظام منعزل نسبياً عن نظائره ، أى أنهم يرجعون إلى معالم تجريدية لتحديد هذا النظام . وبذا يتعرفونه فى حقيقته المطلقة . وفى المجتمع المستقر — الذى يفكر فى خلود نظامه ويحتفل له بفروض المراسم المرعية — يثير المرء شبح الاضطراب فى الماضى ، ويبعثه متموجاً براقاً ، محلى بأنواع من الملاحاة بلى العهد بها ؛ حتى إذا أخذ يثير القلق محاه دفعة واحدة بمصاه السحرية ،

(١) فيلسوف فرنسى مات منذ قليل ، مؤلف كتاب *Réalités et Identités* .

(٢) *Parménide* (من حوالى ٥٤٠ حتى حوالى ٤٥٠ ق . م) فيلسوف إغريقى . وفى قصيدته التى عنوانها : «فى الطبيعة» يرى أن العالم خالد ، واحد ، دائم الوجود غير متحرك .

(٣) *Paul Claudel* (١٨٦٨ — ١٩٥٥) سياسى وكاتب وشاعر كان معه أعضاء الأكاديمية الفرنسية . وهو ينتمى إلى جماعة الرمزيين ، وخاصة فى أوائل إنتاجه الأدبى . وله شعر بدون وزن تقليدى .

واستبدل به درجات الأسباب والقوانين الأبدية . وفي هذا الساحر — المتحرر من التاريخ والحياة بما فهمه منهما ، والمتعالى على جمهوره بمعارفه وتجاربه — نتعرف الأرستقراطي المخلّق الذي تحدثنا عنه آنفاً [١٠] .

وإذا كنا قد أطلنا في الطريقة القصصية التي استخدمها « موباسان » ، فلائها تحتوي على الأسس الفنية التي سار عليها مؤلفو القصة الفرنسيون من معاصريه وأسلافهم المباشرين ومن أتى بعدهم . والراوية مائل فيها دائماً بذاته . ومن الممكن أن يبلغ درجة التجريد ، بل غالباً ما يكون غير مصرح به ؛ ولكننا — على أية حال — لا ندرك الحادثة إلا من خلال ذاتيته . وحتى حين يختفي كل الاختفاء لا يعنى ذلك أنه قد أُلقي به إلقاء الأداة غير الصالحة : بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذي يرى به أحياته تتحول إلى تجارب على أوراقه البيض ، فلم يعد يصدر في كتابته عن نفسه ، بل يستوحى رجالاً ناضجاً هادئاً المشاعر قد شاهد الحالات المروية . فواضح مثلاً أن « دوديه »^(١) قد تملكته عقلية قصاص النوادي التي أكتسبت أسلوبه خصائص اللوازم الشخصية المسلية التي يسترسل فيها الكاتب على سبجيته ، وذلك طابع محبوب في أحاديث المجتمعات المرحّة اللاهية ؛ فمن تعجب ، إلى سخريّة ، إلى استفهام ، إلى استجواب لسامعيه : « واهّا ! ما أشد ما خاب أمل تارتان ! أوتدرى لماذا ؟ سأعدد لك آلاف الأسباب... »^(٢) ؛ وحتى الواقعيون من الكتاب الذين أرادوا أن يكونوا المؤرخين الموضوعيين لعصرهم ، يحتفظون بالصورة العامة لهذه الطريقة ، أي أن في جميع قصصهم بيئة مشتركة ولحمة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية لمؤلف

(١) Alphonse Daudet (١٨٤٠ — ١٨٩٧) من أشهر كتاب القصة القصيرة

الفرنسيين .

(٢) هذه العبارة من قصة « تارتاران دي تاراسكون » Tartarin de Tarascon

لألفونس دوديه .

القصة ، ولكنها الذاتية المثالية العالية لرجل التجربة . فالقصة ، أولاً ، مسوقة في الماضي ، وهو ماضٍ محتفى به لوضع قاصل بين الحوادث والجمهور ، ثم هو ماضٍ ذاتي معادل لذكريات الراوية ، وهو كذلك ماضٍ اجتماعي ، لأن الأحداث ليست ملكاً للتاريخ بتركها بدون خاتمة هي في دور التكوين ، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن انتهى .

وإذا كان حقاً ما زعمه « چانيه » من أن الذكرى تختلف عن بعث الماضي بعثاً شبيهاً بالمشى في النوم — من حيث إن هذا البعث ينتج الحادثة مع مدة حدوثها الخاصة بها ، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى ما لا نهاية له ، حتى تتمكن حكايتها في جملة ، كما تستطيع حكايتها في مجلد ، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة — أمكن إذن أن يقال إن القصص من هذا النوع — بما اشتملت عليه من ضغط شديد في الزمن متبوع باستعراض مطول — هي ، على وجه الدقة ، من الذكريات . فأحياناً يقف الراوية طويلاً ليصف دقيقة فاصلة ، وأحياناً يقفز بضع سنوات ، فيقول مثلاً : « مضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات في كتابة الأوصاب ... » ؛ ولا يتحاشى من أن يلقي على حاضر أشخاصه ضوءاً بوساطة مستقبلهم ، مثلاً : « ولم يدر في خلدكم آنذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشثومة » . وهو غير مخطيء فيما يرى ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كلاهما في نظره قد مضى ، ولأن زمن ذكرياته قد فقد خاصته في عدم قابليته للاعادة ، فأمكن لذلك عبوره من آخره لأوله أو من أوله لآخره . ثم إن الذكريات التي يفرض بها إلينا — بما دخلها من الصنعة وبما أعمل فيها من الفكر والتقدير — تمثل معلومات هضمت هضماً ذاتياً ، فغالباً ما تقدم فيها العواطف والأعمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس : « دانييل مثل كل الشباب ... » « كانت إيف امرأة حقاً في أنها ... » و « كان مرسيه صاحب اللوازم الشخصية

المثيرة للضحك المألوفة في البيروقراطية ... » — وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وايدة استدلال قبلى ، ولا ناتجة عن طريق العيان ، كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجارب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الحدوث ، إذن تفقد هذه القوانين القارىء إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بظروف حياة متغيرة مضطربة . ولذا يمكن أن يقال إن أكثر القصص الفرنسية في الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل في نفسها شرف الزعم بأن مؤلفيها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم ، مهما يكن سن المؤلف في الحقيقة ؛ بل يزداد هذا الزعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب الفضى .

وفى أثناء هذه الفترة التى امتدت أجيالاً كثيرة ، كانت القصة تحكى بطريقة مطلقة ، أى مع مراعاة جانب النظام ، فهى تغير موضوعى وسط نظام ثابت الدعائم ، لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارىء إلى خطراً ، ولا خوف فيه من أية مفاجأة : فالحادثة واقعة فى الماضى ، مرتبة ، مفهومة . ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر فى مجتمع مستقر ، لم يكن بعد على وعى بما يتهدهده من أخطار ، وله خلقه الثابت ، وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها فى شرحه للأمور . وهو يستخدم ذلك كله ليصحح ما يجرى به من تغيرات موضوعية ؛ وقد اقتنع بأنه وراء قوى التاريخ ، فإن يحدث له أبداً شيء ذو بال . تلك حال فرنسا البرجوازية ، المستثمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جميلة متساوية ، والناائمة على مجد ثورتها . ولذا لم يكن للمحاولات لنشر جديدة فى تلك البيئة إلا نجاح هين دفع إليه حب الاستطلاع . ثم بقيت بدون غد ، فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراء ، ولا من نظام المجتمع ، ولا مما يسوده [١١] من أساطير .

وهكذا كان المجتمع البرجوازي فى أواخر القرن التاسع عشر . فبينما تقوم

الآداب عادة في المجتمع بوظيفة تكميلية مناضلة ، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل : إذ كانت الجماعة فيه عاملة ملتفة حول علم الإنتاج ، وعنها يصدر أدب بعيد من أن يعكس صورتها ، فهو لا يتحدث أبداً فيما يهمها ، ويتخذ لنفسه مذهباً في الحياة مناقضاً لمذهبها ، ويسوى بين الجمال وعدم الإنتاج ، ويتأبى على الاندماج ، وليست له أمنية حتى في أن يُقرأ . ولكن من صميم تمرده تنعكس منه أيضاً صورة الطبقات الحاكمة في أعماق بنية لها وفي « أسلوبها » .

ولا ينبغي لوم المؤلفين لذلك العصر : إذ قد فعلوا ما استطاعوا ، ومن بينهم من هم من أكبر كتابنا وأخلصهم طوية ؛ وبما أن كل سلوك إنساني يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم ، فقد أوحى إلينا طريقتهم ، على الرغم منهم ، بأن انعدام المبرر أحد أبعاد العالم التي لا تتناهى ، وهدف من أهداف النشاط الإنساني الممكنة . وبما أنهم كانوا فنانيين ، فكتبهم تشف عن دعوة يائسة إلى حرية هذا القارئ الذي يتظاهرون باحتقاره . وقد دفع أدب الجدال إلى غايته القصوى ، حتى أخذ يجادل نفسه بنفسه ؛ فأخذنا نستشف من وراء مصارع الكلمات صمماً قائم اللون ، وتراءت سماء القيم خلف العقلية الجادة خاوية عارية ، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نطفو في خضم العدم محطمين جميع الأساطير والقيم المقررة . ولم يكتشف لنا في الإنسان علاقة وثيقة وخفية مع العلو الإلهي . هذا هو أدب المراهقة ، حيث يظل الفتى في تلك السن غير ذي جدوى ، لاتبعة عليه ، معولاً في المسكن والنفقة بوالديه ، يصدر حكمه على عائلته ، ويبذر في مال أسرته ، ويشترك في تقويض عالم الجد الذي كان يحمي طفولته . وإذا كنا — بعد لا نزال نتذكر ما أجاد في شرحه « كايوّا »^(١) من أن العيد لحظة من تلك اللحظات السلبية ، تنفق فيه

(١) Roger Caillois من الكتاب الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩١٣ . وفي بحوثه يعني بالأسلوب والفكرة ، ولا يرفض المدنية ولكن ينقدها نقداً قاسياً ، في حال قلق من أجلها ، =

الجماعة الأموال التي جمعتها ، وتعمدى على قوانين خلقها ، وتنفق للذة الإنفاق ، وتبديد للذة الإبادة ، فإننا نرى أدب القرن التاسع عشر — الذى كان على هامش مجتمع راسخ العقيدة فى الاقتصاد والتوفير — بمثابة عيد كبير جليل ، ولكنه حزين كحفلة جنازية ، فيه دعوة إلى الاحتراق حتى الموت فى نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير . وإذا أقول إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له فى السريالية ، فإننا نفهم من ذلك حق الفهم الوظيفة التى حمل الأدب أعباءها فى مجتمع قد بالغ كل المبالغة فى بقاءه مقفلاً على نفسه : فكان للأدب فيه وظيفة صمام الأمان . ومهما يكن من شئ . فليس البون جد شاسع بين العيسد الدائم والثورة الدائمة .

وعلى الرغم من هذا ، كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل ؛ فلو أنه كان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته ، وجعل لفنه مضموناً ، لكان قد سار فى طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير ، ولأمكنه أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالته السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد للعالم ، ولاستطاع أن ينشر من جديد فى المجتمع أدبا محتفظا باستقلاله ، كما كانت عليه الحال فى القرن الثامن عشر ، وما كان ليدور فى خلد أحدٍ انتزاع ذلك الاستقلال منه ؛ ولو أنه سلك تلك السبيل لكان عليه — إلى جانب توضيحه لمطالب العمال وتدعيمه إياها — أن يتعمق فى جوهر فنه ، وأن يفهم أن هناك توافقاً — لا بين الحرية النظرية فى التفكير والديمقراطية السياسية فحسب — بل كذلك بين الضرورة المادية فى اختيار الإنسان موضوعاً دائماً للتفكير وبين

— ويرى أن الناس من محاصريه كأطياف الغروب ، ويحلم بمجتمع منظم غير ممزق ، ويرى أن العصر يعيش على ما يشبه الألقاض . ومن كتبه : « الأسطورة والإنسان » و « صخرة سيزيف » .

الديمقراطية الاشتراكية . ونو فعل ذلك لفاض أسلوبه قوة من نفسه ، لأنه كان سيتوجه به إلى جمهور منقسم على نفسه . ولو أنه حاول أن يوقظ ضمير الطبقة العاملة بالتشهير بظلم البرجوازيين على مشهد منهم ، لا انعكست في كتبه صورة عالمه ، ولعرف كيف يميز الإتلاف — الذي هو صورة مشوهة للكرم — من الكرم الحق بوصفه المنبع الأصيل للعمل الفنى والنداء الموجه إلى القارىء حرأ من كل قيد ، ولكان قد تجاوز الشرح التحليلى النفسى « للطبيعة الإنسانية » إلى التقدير التركيبى للأوضاع الاجتماعية . ولا شك أن الغاية كانت منيعة أمامه ، بل كادت تكون مستحيلة ، ولكنه أخطأ فى طلبها . فما كان ينبغى له أن يكلف نفسه جهداً لا طائل من ورائه فى سبيل الإفلات من قيود الطبقات الاجتماعية كلها ، ولا أن يطل على طبقة العمال من عل ؛ بل على النقيض من ذلك ، كان عليه أن يعد نفسه برجوازيأ فى ذيل طبقته ، قد ربطه بجواهر الدهماء المظلومة تكافل المصالح . ولا يصح أن ينسبنا ما اكتشفه الكاتب — من طرق للتعبير عظيمة الشأن — أنه قد خان رسالة الأدب . ولكن مسئوليته تمتد إلى أبعد من ذلك . فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات المهضومة لكان من الممكن أن يساعد اختلاف وجهات النظر ، وتنوع المؤلفات بين الجماهير ، على إيجاد ما يطلق عليه ذلك الاسم الموفق كل التوفيق : ألا وهو الحركة الفكرية ، أى مجموعة مذاهب واضحة متناقضة فيما بينها ذات أسس منطقية ؛ وما لا شك فيه أن الماركسية كانت ستنتصر فى هذه الحالة ، ولكنها كانت ستضطبع بألاف الصبغات المختلفة ؛ لأنه كان سيلزمها — لو أرادت أن تنتصر — أن تتشرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها ، وتظل بعد ذلك قابلة للتطور . ومعروف ما حدث : فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة :

أولاً أتباع «برودون»^(١)، وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ في مجتمع العمال الدولى ، ثم هزموا هزيمة ساحقة بعد فشل «الكومون»^(٢)؛ ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم — لا بتلك المعارضة السلبية فى فلسفة «هيجل» التى تظل محافظة بوساطة التجاوز والعلو ، بل انتصروا لأن قوى خارجية تحت محوأ كلياً أحد حدى التناقض . ولن ينفى القول حقه فيما دفعته الماركسية ثمناً لهذا الانتصار العارى من المجد: فعدت لا حياة فيها حين أعوزها المناقضون . ولو أنها كانت خيراً مما سواها ، وظلت دائمة الصراع والتحول — لتنتصر وتغتصب أسلحة غرماؤها — لكنت قد دُعمت بأسس من الفكر ؛ ولكنها صارت وحدها العقيدة ، على حين أقام أعيان البرجوازية من الكتاب أنفسهم حراساً لروحانية تجريدية ، معتصمين على بعد شاسع منها .

هل للقوم فى أن يعتقدوا بأننى على علم بما فى هذه التحليلات من نقص ومواضع طعن ؟ فالأمثلة الشاذة كثيرة ، لا تغيب عن علمى ، ولكن يلزم للخوض فى شرحها كتاب ضخم ؛ وقد مررت فى شرحى أسرع مرور . ولكن يجب فهم الفكرة التى شرعت على أساسها فى هذا التحليل : إذ أن هذا التحليل يفقد كل معنى له إذا نُظر إليه على أنه محاولة ، ولو سطحية ، لعمل شروح اجتماعية للأدب . فكما أن «سبينوزا» يرى أن الفكرة فى دوران قطاع زاوية قائمة حول أحد أطرافه تظل تجريدية وخاطئة إذا نُظر إليها فى استقلال عن الفكرة التركيبية المعينة المحددة بمحدود دائرة تحتويها وتكملها وتبررها ، كذلك هنا : تظل هذه النظرات تحكيمية إذا لم توضع موضعها من المظهر العام للعمل الفنى الذى هو الدعوة إلى الحرية دعوة محررة من كل قيد . ولا تستطيع

(١) انظر هامش ص ١٤٥ .

(٢) انظر هامش ص ١٤٧ .

الكتابة بدون جمهور وبدون أساطير : جمهور معين صنعتها الظروف التاريخية ، ومجموع من المزام تتعلّق إلى مدى جد فسيح بمطالب هذا الجمهور . وبالاختصار : المؤلف ذو موقف خاص ، شأنه شأن جميع الناس . ولكن كتاباته ، ككل مشروع إنساني ، تحتوى على ذلك الموقف وتحدده وتتجاوزه في وقت معاً ؛ بل إنها تشرحه وتدعمه ، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدعم فكرة دوران القطاع . وخاصة الحرية الجوهرية والضرورية أنها ذات موقف خاص . ولن يضير الحرية وصف ذلك الموقف . ومذهب « جانسينيوس »^(١) وقانون الوحدات الثلاث ، وقواعد العروض في الشعر الفرنسي ، ليست من الفن ؛ بل هي في نظر الفن عدم محض ، لأنها على أية حال لا تستطيع — بمجرد ترتيبها — إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك المسرحية ، أوحى بيت شعر جيد . ولكن على أساسها بني فن « راسين » ، لاعت طريق الخضوع لها وتجرّع ما تفرضه عليه من ضيق وضرورة — كما ردد ذلك من هم على حظ من الحق . بل الأمر على النقيض من ذلك : إذ أن فن « راسين » يخترعها من جديد بتقليدها وظيفته الجديدة هي خاصة من خصائص راسين ، وذلك بتقسيم الفصول ، وتقطيع المصارع ، ومكان القافية في بيت الشعر ، إلى وصفه لأخلاق جماعة « بور رويال »^(٢) ، بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان « راسين » قد صب موضوعه في قالب فرضه عليه

(١) Jansenius (١٥٨٥ — ١٦٣٨) أسقف مدينة « إپرس » ، مؤسس مذهب الجانسينية ، وهو مذهب ديني يقرب من مبادئ « كالفن » الإصلاحية ، وينكر حرية الإرادة الإنسانية ، ويؤكد جبرية القدر والفيض الإلهي . ودخلت مبادئ الجانسينية دير « بور رويال » في باريس . والمذهب يدعو إلى التشدد في الخلق والتمسك بالفضائل . وقد عظم نفوذه في فرنسا في أواخر القرن السابع عشر ، حتى كاد يعتنقه كتاب العصر جميعاً . ومن لم يعتنقه مولير ولافونتين . وعنايشير المؤلف إلى « راسين » وتأثير الجانسينية في أدبه .

(٢) انظر الهامش السابق .

عصره ، أو كان قد اختار — حقاً — هذه القواعد الفنية لأن موضوعه يتطلبها . لكي نفهم ما لم نستطع « فيدر » أن تحققه ، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية ، ولكن لفهم ما هي فيدر^(١) ، ما علينا إلا قراءة « مسرحية راسين » أو الاستماع إليها ، أي التحول إلى حرية مطلقة ، ومنح ثقتنا — عن كرم — لما اتصف به المؤلف من الكرم . وإتسا تقيدها الأمثلة التي اخترناها على توضيح المواقف لحرية الكاتب في العصور المختلفة ، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب المرحوة منه ، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يخترع من أفكار على أساس فكرة الجمهور في الدور الذي يقوم به . وإذا كان جوهر العمل الأدبي حقاً هو الكشف عن الحرية ، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين ؛ فمن الحق كذلك أن أشكال الاضطهاد المختلفة التي تحجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار ، تحجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه . فيتبع هذا — ضرورة — أن تكون الأفكار التي يكونونها عن مهنتهم أفكاراً مبتورة ، فهي تحتوى دائماً على شيء من الحقيقة ، ولكن تصير هذه الحقيقة الجزئية المعزولة ضللاً إذا وقف عندها ؛ وتسمح الحركة الاجتماعية بإدراك الذبذبات الحادثة في الفكرة الأدبية ، على الرغم من أن كل عمل أدبي خاص يتجاوز — في بعض نواحيه — كل أنواع الإدراك التي يستطيع المرء أن يكونها عن الفن ، لأن ذلك العمل في بعض نواحيه غير مشروط ، صادر عن العدم ، ويمسك بالعالم معلقاً في العدم . هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلمح — بما سبق أن ذكرنا من أوصاف — نوعاً من المنطق لفكرة الأدب ، ولهذا نستطيع — دون أن نزعم في شيء أننا نؤرخ للآداب — أن نبعث حركة ذلك المنطق الأدبي في العصور الأخيرة بغية الكشف في نهاية استعراضنا عن الجوهر الخالص للعمل الأدبي ،

(١) مسرحية راسين التي سبقت الإشارة إليها هامش من ١١٧ .

ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه ، ونكشف مع ذلك عن نموذج الجمهور —
أو المجتمع — الذى يتطلبه جوهر العمل الأدبى .

أقول إن الأدب فى عصر معين يُستَلَب^(١) إذا لم يصل إلى الوعى الواضح
باستقلاله ، فيخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ؛ وبعبارة
أوجز : عندما يعد نفسه هو وسيلة لا غاية مطلقة من كل قيد . ولا شك أن
الإنتاج الأدبى فى هذه الحالة يتجاوز فى ناحيته الفردية هذا الاستعباد ، فكل
كتاب فى هذا الإنتاج يحتوى على مطلب مطلق من القيد ، ولكن يظل ذلك
المطلب فى حدود الضمنية لا يتجاوزها . وأقول إن أدباً ما ، يكون تجريدياً إذا
لم تنح له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع مبدأ استقلاله
الصريح غير مبال بعد ذلك بموضوع نشاطه . ومن وجهة النظر هذه يتمثل لنا
أدب القرن الثانى عشر فى صورة أدب غير تجرىدى ، ولكنه مُستَلَب فهو غير
تجرىدى ، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة : فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن
الله ؛ فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه
من خلق الله ؛ فالكتاب عمل غير جوهرى على هامش العمل العظيم . وهو مدح
وتمجيد وقربان وانعكاس محض عن غير وعى بذاته . ولهذا السبب وقع الأدب
فى حال الاستلاب ، أى بما أنه — على أية حال — الانعكاس المحض للهيئة
الاجتماعية ، لهذا يظل على حال من الانعكاس غير الواعى بنفسه : فهو مرتبط
ربطاً انعكاسياً بالعالم الكاثوليكي ، ولكن ، بالنسبة للكاتب ، يظل هو الشيء
المباشر . فهو بذلك يسترد ملكية العالم ، ولكن بضيايع نفسه . ولكن الفكرة
المنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تنعكس ، لئلا تهلك مع العالم الفكرى .

(١) سبق أن أشرنا إلى أننا نترجم بالاستلاب كلمة *Aliénation* ، وهى كلمة مألوفة فى
النقد الحديث .

لذلك رأينا — في الأمثلة الثلاثة التي درسناها عقب ذلك — حركة استرداد الأدب بنفسه لما فقدته ، أى انتقاله من الحالة الانعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط الفكرى . فكان فى الأول عينياً مستلباً ، ثم تحرر بالسلب وانتقل إلى التجريد ؛ وبعبارة أدق : صار فى القرن الثامن عشر السلبية المجردة قبل أن يصبح — فى شيخوخة القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين — السلبية المطلقة ، وفى نهاية هذا التطور قطع كل صلاته بالاجتماع ، حتى لم يعد له من جمهور : كتب « بولان »^(١) يقول : « يعرف كل امرئ ، أن فى عصرنا نوعين من الأدب : الأدب الغث الذى هو حقاً غير جدير بالقراءة (وهو المقروء غالباً) ، ثم الأدب الجيد الذى لا يقرأ » . ولكن يُعدُّ هذا نفسه تقدماً : ففى نهاية عزلة الأدب عن كبرياء ، وفى قمة سلبيته باحتقاره لكل نفوذ ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه أولاً فى هذا التعبير المريع الذى يتردد فى استخفاف : « ليس هذا سوى أدب !! » ؛ ثم فى هذه الظاهرة الأدبية التى يسميها نفس « بولان » : الإرهاب^(٢) . وقد تولد هذا الإرهاب فى نفس الوقت الذى نشأت فيه فكرة الجانية الطفيلية والفكرة المضادة لها ، وسار فى طريقه طوال القرن التاسع عشر ، يعتقد آلاف الصلات غير المؤسسة على العقل . ثم انفجر أخيراً قبيل الحرب الأولى .

(١) Jean Paulhan كاتب وناقد فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨٤ . وكتابه الذى يقتبس منه المؤلف عنوانه : Les Fleurs de Tarbes نشر عام ١٩٤١ . وفيه ينعى المؤلف على الأدب المعاصر أن كل شيء يسير على عكس ما يراد منه ، كأنه أدب فى حالة التوحش : بول كلودل يريد أن يقيم على ألقاض عالمنا المتمدن عالماً مقدساً كما عرفتة العصور الوسطى ، وأندريه جيد يريد أن يقف على ما عليه الإنسان لا ما ينبغى أن يكون ، وينحصر جهد بول فاليرى فى محاولة التعبير عما تعجز عنه الفلسفة ، وأما أندريه بريتون كبير المدرسة السريالية فينشد انتصار نوع من الخلق جديد أساسه العجائب والجريمة ... حتى غدا رجال الأدب مثل الفتيات أسيرات أهوائهن ... ولا يتسع المجال للشرح أكثر من ذلك . انظر المرجع السابق .

(٢) انظر المرجع السابق .

والإرهاب — أو بالأحرى — العقدة الإرهابية عقدة تعبانية . ويمكن أن تبين فيها الأمور الآتية : أولاً : اشمئزازاً جدياً عميقاً من العلامة ، بمقدار ما تفضى إليه من تفضيل الشيء المدلول عليه على الكلمة الدالة^(١) على أية حالة ، ومن تفضيل العمل على الكلام ، ومن تفضيل الكلمة المقصود بها شيء من الأشياء على الكلمة المقصود بها معنى من المعاني ، مما يؤدي في الحقيقة إلى تفضيل الشعر على النثر ، والأفكار الذاتية المضطربة على الأفكار المنظمة . ثانياً : تدوين فيها كذلك جهداً لجعل الأدب تعبيراً عن الحياة بين التعبيرات الأخرى ، بدلاً من التوضيح بالحياة في سبيل الأدب . ثالثاً : في تلك الحركة أيضاً أزمة من أزمات الضمير الخلقية عند الكاتب ، أي الكارثة الأليمة لانتشار التطفل في الأدب . وهكذا — دون أن ينظر الأدب لحظة في أمر فقدته استقلاله الصوري — تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك بالشكل ، وأخذ في التساؤل عن مضمون جوهره . ونحن اليوم في حدود ما وراء الحركة الإرهابية ، ونستطيع أن نستعين بتجربتها وبما سبق من تحليلات ، كي نحدد الصفات الجوهرية للأدب المتحرر غير المجرد .

قد قلنا إن الكاتب كان يتجه مبدئياً إلى الناس^(٢) كافة ، ولكننا لحظنا بعد ذلك^(٣) على الفور أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم . ومن الفرق بين الجمهور المثالي والجمهور الواقعي تولدت فكرة العالمية المجردة ، أي أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم في مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من القراء التي يتصرف في

(١) سبق أن شرح المؤلف في الفصل الأول أن النثر في جوهره علامات تدل على مدلولها من الأشياء وتشف عنه ، أما لغة الشعر فكثيفة .

(٢) هذا هو موضوع الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(٣) ارجع إلى أوائل هذا الفصل .

حاضر . فالجد الأدبي يشبه على الأخص « العود الأبدى »^(١) عند نيتشه . فهو صراع ضد التاريخ . فهنا وهناك نرى الالتجاء إلى لانهائية الزمان يحاول أن يكون تعويضاً عن الإخفاق في الزمان (رجوع الإنسان السرى إلى اللامتناهى لدى المؤلفين في القرن السابع عشر ، وامتداد ندوة الكتاب وجمهور المتخصصين في القرن التاسع عشر امتداداً لانهائياً) ، ولكن من البدهى أن الإطلاق في المستقبل لهذا الجمهور الواقعي الحالى له أثره في حرمان العدد الأكبر من الناس حرماناً مؤبداً على الأقل في تمثيل الكاتب لهم ، هذا إلى أن تخيل قراء لا يتناهون ممن سيولدون فيما بعد معناه استدامة الجمهور الحالى بجمهور مكون من أفراد في حالة إمكانية لا يتجاوزونها . ولهذا كله كانت العالمية التي يهدف إليها المجد الأدبي عالمية جزئية وبجردة . وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه — إلى حد ما — اختيار الموضوع ، فإن ذلك الأدب — الذي كان المجد غاية التي يهدف إليها ، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه — يجب أن يظل تجريدياً هو أيضاً .

ولكن على النقيض من ذلك يجب أن نفهم من العالمية المحددة مجموع الأحياء من الناس في مجتمع معين . ولو كان جمهور الكاتب يمكن أن يمتد حتى يشمل كل هذا المجموع ، فلن ينتج من هذا أنه يجب عليه — ضرورة — تحديد ما تلاقيه كتبه من صدى في الوقت الحاضر : ولكنه ، بدلاً من أن يحلم بالمجد في أندية المستقبل المجردة — وهو حلم مستحيل أجوف في إطلاقه — يفكر ، على العكس

(١) العود الأبدى Le Retour Eternel في أصله يرجع إلى الإغريق ، وربما كان له أصل عند الكلدانيين ، وهو نظرية بمقتضاها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع الأشياء من جديد شبيهة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين . وهذا البدء يكون في عام يسمونه : السنة العظمى . ولكن هذه النظرية أصبح لها معنى جديد في فلسفة نيتشه الذي أكسبها مغزى خلقياً . وعنده أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة تمر ، ولكنها تكتسب قيمة أبدية ، ما دامت قد حدثت فيجب أن تعود ، كما كانت ، عدداً من المرات لا يتناهى .

من ذلك ، في مدة مخصوصة محدودة يعينها هو بنفسه لاختيار موضوعاته ، فلا تفصل بذلك ما بينه وبين التاريخ ، بل إنها تبين عن موقفه المحدد في عصره ومجتمعه . وفي الحق كل مشروع إنساني يمتد إلى جزء من المستقبل بحسب ما يتضح من مبادئه ذاتها . فحين أشرع في زرع الأرض أضع بذلك أمامي سنة كاملة من الانتظار ؛ فإذا أردت أن أتزوج فمشروعي يضع بين يدي فجأة أمر حياتي كلها . وإذا انطلقت في شئون السياسة فقد رهنت بها مستقبلاً يمتد إلى ما بعد موتي . وهكذا شأن الكتابة . ومنذ اليوم ، وتحت ستار عذاب الانتظار في تمنى الخلود المتوَجِّع ، يكتشف المرء مطالب أكثر تواضعاً وأكثر تحديداً : فصمت^(١) البحر كانت الغاية منه أن يفضي بالفرنسيين إلى رفض التعاون مع العدو الذي كان يغريهم بمعاونته . فلم يكن لتفوقه — ولا للجمهور الخاضع لذلك النفوذ — أن يمتد إلى ما وراء عهد الاحتلال . وستظل كتب « رتشارد رايت »^(٢) حية ما دامت مسألة السود قائمة في الولايات المتحدة . فليس قصدنا ، إذن ، مطالبة الكتائب بالتخلي عن بقاء ذكراه بعد موته ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أن هذا البقاء هو الفيصل في الأمر . فطالما كان يعمل فسيبقى بعد الموت . وبعد ذلك يظفر بمكانة الشرف أو بالتقاعد . أما اليوم — فلن يتخلص من التاريخ — فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف غداً وفاته ، وأحياناً إبان حياته .

وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة استنفهام أثوى فسيح ، إذ هو انتظار مجتمع بأكمله ، على الكتائب أن يجتذبه إليه مستجيباً إلى جميع رغباته . ولكن في سبيل ذلك يجب أن يكون هذا الجمهور حراً فيما يطلب ، وأن يكون الكتائب حراً في إجابته . ومعنى هذا أنه يجب ألا تطفئ مطلقاً مطالب فئة أو طبقة على

(١) انظر ص ٨٨ — ٩١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٩٥ — ٩٨ من هذا الكتاب .

مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقعنا فى التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تتم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا فى مجتمع خال من الطبقات . وفى هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره ، لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان فى العالم . ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائماً مثل بحر مظلم حول الشاطئ الصغير المضىء من الجمهور الواقعى . لذلك كان الكاتب هدفاً لخطر خلط مصالح الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر . ولو اتحد جمهور الكاتب مع الجنس العالمى الممسّين لكان على الكاتب أن يكتب حقاً عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنسانى ، لا عن الإنسان المجرد لجميع العصور ومن أجل قارىء غير محدد بتاريخ ، بل عن كل إنسان فى عصر الكاتب ومن أجل قراء من معاصريه . وبهذا يقضى على التناقض الأدبى بين الذاتية الغنائية والموضوعية المقصورة على المشاهدة ؛ لأن الكاتب يخوض نفس المغامرة التى يخوضها قراؤه ، وموقفه موقفهم فى مجتمع لا انقسام فيه . فهو يتحدث عن نفسه حين يتحدث عنهم ، ويتحدث عنهم حين يتحدث عن نفسه . ولن تدفعه كبرياء أرستقراطية من أى نوع على أن يأبى اتخاذ موقف مما يجرى فى مجتمعه ، ولهذا لن يستهويه التحليق فوق عصره ليشهد بما هو عليه أمام الأبدية ؛ ولكن موقفه ، والحالة هذه ، موقف عالمى ، ولهذا كان سيعبر فيه عن آمال الناس جميعاً وعن مآثر غضبهم . ومن هنا يكون أدبه تعبيراً عن جوانب نفسه كلها ، أى لن يكون فى تعبيره بمثابة مخلوق ميتافيزيقى على شاكلة كاتب العصور الوسطى ، ولا مثل حيوان سيكولوجى على طريقة الكلاسيكيين من الفرنسيين ، بل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتمع ، بل يكون بمثابة مجموع كل ينبثق من العالم فى صميم الفراغ . ويكون الأدب فى هذه الحالة إنسانياً حقاً وجديراً بهذا الاسم . ومن البدهى ألا يستطيع العثر فى مثل هذا المجتمع على شىء ما يُذكر ، ولو من بعيد ، بالفرقة بين ما هو زمنى

وما هو روحى . وقد رأينا حقاً أن هذا التقسيم إلى روحى وزمنى يتفق ضرورة مع استلاب الإنسان ، ونتيجة لذلك مع استلاب الأدب . وقد أرانا ما قننا به من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتجه دائماً إلى معارضة سواد الناس فى حرياتهم الممكنة بجمهور من المهنيين ، أو على الأقل بجمهور من الهواة المستنيرين . وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه فى خدمة الخير والكمال الإلهى ، أم فى خدمة الجمال أو الحق ، فهو دائماً فى جانب الفئة الظالمة . فهو كلب حراسة أو موضع سخرية ، وله الاختيار بينهما ، وقد اختار « بندا » عصاة السخرية ، واختار مارسيل Marcel^(١) وجار الكلب ؛ وهذا الاختيار من حقهم ، ولكن إذا كان للأدب يوماً أن ينعم بكامل جوهره ، فإن الكاتب سينشره فى العالم بين الناس دون أن تكون له طبقة من الطبقات ، ولا مدرسة ، ولا ناد ، وبدون مغالاة منه فى السمو ، وبدون إسفاف . وسيبدو حينذاك أن مبدأ الأدب الروحى غير قابل للادراك .

ومن جهة أخرى تعتمد الروحانية على مذهب من المذاهب ، والمذاهب حرية فى دور التكوين ، واضطهاداً عندما يتم تكوينها : وحين يبلغ الكاتب حال الوعى الكامل بنفسه لن يقف موقف الحارس لأى بطل من أبطال الفكر ، ولن يعرف — بعد ذلك — هذه القوة الدافعة التى صرف بها أسلافه أنظارهم عن العالم ليتأملوا فى سماء القيم الثابتة ، وسيعلم أن عمله ليس فى عبادة ما هو روحانى ، ولكن فى منح الروحانية . ومنح الروحانية ليس له معنى سوى التجديد . وليس هناك ما يتطلب الروحانية والتجديد سوى هذا العالم المتعدد الألوان المحسوس بما له من ثقل وكثافة ومناطق عامة ، وبما يغمره من أحداث ، ثم

(١) لم نعرف على وجه الدقة من الذى يريده المؤلف .

هذا الشر القاهر المقوِّض للعالم دون أن يستطاع أبداً القضاء عليه . ويتناول الكاتب العالم على ما هو عليه . وفي أقوى حالات واقعيته أى وهو عُقلٌ ، متصعب عرقاً ، كرية الرائحة من محض ما يجري في حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية . وفي هذا المجتمع الذى لا طبقات فيه يصبح الأدب هو العالم ماثلاً أمام نفسه في حال من الانتظار للقيام بعمل حر ، يتقدم فيه إلى القضاء الحر الصادر عن جميع الناس ، وسيكون الأدب ، إذن ، هو الوعى بالذات وعياً عقلياً أو منطقياً . وبالكتاب يستطيع أعضاء هذا المجتمع في كل لحظة تبين اتجاهاتهم ، وبه يرون أنفسهم ويرون موقفهم . ولكن ، بما أن الصورة تتحكم في أنموذجها ، وبما أن مجرد تقديم الصورة هو — بعدُ — طعمة للتغير ، وبما أن العمل الفنى — إذا نظر إليه في مجموع مطالبه — ليس مجرد وصف للحاضر ، بل هو حكم على هذا الحاضر باسم المستقبل ، وأخيراً ، بما أن كل كتاب يتضمن دعوة ؛ إذن فتمثيل المجتمع لذاته — على ما وصفنا — هو ، بعدُ ، تجاوزٌ لتلك الذات . فليس العالمُ موضع جدال مجرد أنه مجال الاستهلاك ، بل لأنه مجال الآمال والآلام ممن يسكنونه . وهكذا يكون الأدب غير التجريدى تركيباً للسلبية ، بوصف هذه السلبية قوة انتزاع من الواقع ومن المشروع ، وبوصف هذا المشروع صورة إجمالية لنظام مقبل . ويكون الأدب هو العيد ، وهو المرأة من لهب تحرق كل ما ينعكس فيها ، وهو العمل النبيل ، أى الاختراع الحر والهبة . ولكن إذا كان على الأدب أن يتمكن من الجمع بين هذين المظهرين المتكاملين ، فلن يكفي منح الكاتب الحرية في أن يقول كل شيء . ومعنى هذا — فيما عدا القضاء على الطبقات — هو إلغاء كل دكتاتورية ، والتجدد الدائم للحدود الموضوعية ، والقلب الدائم لكل نظام حين ينزع إلى الجمود . وبالاختصار : يكون الأدب في جوهره هو الذاتية للمجتمع في ثورة دائمة . وفي هذا المجتمع يتجاوز الأدب

التناقض بين القول والعمل . حقاً لن يكون الأدب — في أية حال من أحواله — مساوياً للعمل : فغير صحيح أن المؤلف يؤثر في قرائه عملاً ، وإنما يتوجه بدعوته إلى حرياتهم . ومن الضروري — لكي تحدث أعماله الأدبية أثرها — أن يواجه الجمهور التبعة في الفصل فيها فصلاً غير مشروط . وإنما يكون التأليف الأدبي هو الشرط الجوهرى للعمل في جماعة متحولة متجددة بلا انقطاع ، وحكمة لنفسها بنفسها .

وهكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعي الكامل بنفسه في مجتمع لا طبقات فيه ولا دكتاتورية ولا جمود . وسيدرك الأدب — في هذه الحالة — أن المبنى والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان . ويجب استخدام إحداها للمطالبة بالأخرى ، وأنه يكشف خير الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم — أعمق ترجمة — مطالب الجماعة . وكذلك شأنه في الكشف عن ذاتية الجماعة حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد . وسيدرك الأدب كذلك أن وظيفته هي التعبير عما هو عالمي عيني إلى من هم في العالم العيني . وغايته التوجه في دعوته إلى حرية الناس ليحققوا ويدعموا سلطان الحرية الإنسانية . ومفهوم طبعاً أننا نقصد هنا نظام « المدينة الفاضلة » . فمن الممكن إدراك هذا المجتمع ذهنياً ، ولكننا لا نملك أية وسيلة لتحقيقه عملاً . ولكن هذا الفرض قد يسر لنا أن نستشف — من خلاله — الأحوال التي تتجلى فيها فكرة الأدب في كماله وصفاته . ولا شك أن هذه الأحوال غير مُحَقَّقة اليوم . وإنما علينا أن نكتب اليوم . ولكن إذا كانت قد أدت بنا الدراسة لمنطق الأدب إلى أن نستشف جوهر ما يكتب من النثر ، فربما نستطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلة الباقية أمامنا : ما موقف الكاتب عام ١٩٤٧ ؟ وما جمهوره ؟ وماذا يستطيع ؟ وما يريد ؟ وما يجب عليه أن يكتبه ؟

تعليقات المؤلف على الفصل الثالث

[١] يقول «إتيامبل» : «سعداءٌ مَنْ يموتون من الكتاب في سبيل شيء من الأشياء» (جريدة الكفاح Combat ، ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧) .

[٢] اليوم جمهوره كبير . فقد يحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه . ومائة ألف نسخة حين تباع معناها أربع مائة ألف قارئ . إذن فهي واحد المائة من سكان فرنسا .

[٣] تعبير دستوفسكى المشهور : « إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء حلال » ، هو الكشف المروع الذى حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها .

[٤] تكاد تكون هذه هي حالة «جول فاليس» ، على الرغم من كرم نفسه الطبيعى الذى ظل في صراع مع حسرات نفسه .

[٥] لا أجهل أن العمال تفوقوا كثيراً على الطبقة البرجوازية في دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون^(١) بوناپرت . وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية .

[٦] طالما عوتبت أنى غير منصف لفلوير حتى إنى لا أستطيع مقاومة سرورى بذكر النصوص الآتية التى يستطيع كل امرئ أن يراجعها في رسائل فلوير :

«النزعة الكاثوليكية الحديثة من جهة ، والاشتراكية من جهة أخرى ،

(١) هو نابليون الثالث الذى انتخب رئيساً للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨ ، وجعل من نفسه إمبراطوراً عام ١٨٥١ ، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠ .

جعلنا فرنسا بليدة حمقاء . كل شيء يجري بين اتجاهين : نفخ الله من روحه في مريم ، وقصاع العمال » (١٨٦٨) « قد يكون أنجح دواء هو في إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن ، فهو العار للفكر الإنساني » (٨ من سبتمبر ١٨٧١) .

« أساوي أنا حقاً عشرين ناخباً من ناخبي كرواسيه^(١) . . . » (١٨٧١) .
« ليس عندي من حقد على ثوار «الكومون»^(٢) ، ذلك أنني لا أحقد على الكلاب المسعورة » (كرواسيه في يوم الخميس ، ١٨٧١) .

« أعتقد أن الدهماء أو قطيع الشعب ستظل دائماً أهلاً للبغضاء . ولا قيمة إلا لفئة قليلة من المفكرين يتوارثون فيما بينهم شعلة الفكر » (كرواسيه في ٨ من سبتمبر ، ١٨٧١) .

« أما « الكومون » الذي هو في دور الحشرة فهو آخر مظهر للعصور الوسطى .

« أبغض الديمقراطية (على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها في فرنسا) أي تمجيد الغفران على حساب العدالة ، وجحود الحق ، وبعبارة أوجز : معاداة المدنية » .

« ثورة « الكومون » رفعت شأن السفاكين . . . »
الشعب قاصر أبداً ، وسيظل دائماً في آخر مرتبة ، لأنه الشيء المحدود غير المحدود من الدهماء » .

ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة ، فلا يستمعون بعد

(١) Croisset مسكن فلوير ، على السين ، قريباً من روان .

(٢) انظر هامش ص ١٤٧ .

ذلك إلى رعاتهم من رجال الدين ، ولكن الأهمية القصوى هي أن كثيراً من أمثال «رينان» و «ليتريه»^(١) يستطيعون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم . وإنما نجاتنا الآن في أرستقراطية مشروعة ، وأعني بذلك حكم أغلبية تقوم على شيء آخر سوى الأرقام » (١٨٧١) .

« أتعتقد أنا كنا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا ذوو النفوذ من الكتاب ، بدلا من حكم الدهماء ؟ ولو أنهم شغلوا بتعليم العلية من الناس بدلا من الرغبة في تنوير الطبقات الدنيا ... » (كرواسيه في يوم الأربعاء ، ٣ من أغسطس ١٨٧٠) .

[٧] في قصة « الشيطان الأعرج »^(٢) يصفى مؤلفها « لوساج » شكل القصة على ما أفاده من كتاب « الأخلاق » تأليف لا برويير^(٣) ، ثم من حكم روشفوكو^(٤) ، أى يربط بين الأفكا والحكم التى أفادها بنحيط دقيق يتمثل في عقدة القصة .

[٨] طريقة القصة المحكية فى رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة التى قد شرحتها . فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة . وترجع بنا الرسالة إلى من كتبها ،

(١) Emile Littré (١٨٠١ — ١٨٨١) فيلسوف من أصحاب الفلاسفة الوضعية الغالبة على ذلك العصر ، مثل رينان ، ثم هو عالم ، وباحث لغوى ، وصاحب القاموس الشهير .
(٢) Le Diable Boiteux قصة ألفها لوساج ، ظهرت عام ١٧٠٧ ، وفيها أسموديه ، أو الشيطان ، يلقب « الشيطان الأعرج » ، وكان سجيناً فى قفم ، فأطلقه دون كليوفاس زامبولو . ولكى يرد الجليل لمن حرره ، رفع له سقف المنازل فى مدريد ، ليريه ما يجرى بداخلها . ويهجو الكاتب بهذه المناسبة صورة المجتمع الباريسى فيما يحكى من مناظر . والنحيط القصصى فيها واه . لأن الشيطان الأعرج يطلعنا فيها على مغامرات مختلفة . ثم يتيح لمن حرره فى النهاية أن يحظى بوصول الجميلة « سيراфина » .

(٣) انظر هامش ص ١٠٩ .

(٤) انظر هامش ص ١١٢ .

فيصير بها ممثلاً وشاهداً شهادة ذاتية . أما الحادثة نفسها ، فعلى الرغم من قرب العهد بها ، فقد اجتريها الفكر وشرحها . وتفترض الرسالة دائماً تفاوتاً بين الواقعة (التي ترجع إلى ماض قريب) وحكايتها التي تحققت ، فيما بعد ، في لحظة من لحظات الفراغ .

[٩] هذا هو عكس الدائرة المقفلة عند السيراليين الذين يريدون القضاء على الرسم بالرسم . ويراد هنا — عن طريق الأدب — حمل الأدب على تقديم أوراق اعتماده .

[١٠] عندما كتب موباسان قصته التي عنوانها « الهورلا »^(١) — وفيها يتحدث عن الجنون الذي يتهدهده — تغير طابع أسلوبه : ذلك أن شيئاً ما — شيئاً مروعاً — على وشك الحدوث . فالرجل مضطرب كل الاضطراب ، غمرته الأحداث ، ولم يعد قادراً على الفهم ، ويريد أن يجتذب القارئ إلى ماهو فيه من رعب . ولكنه منطو على نفسه سلفاً : فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها . ولذا لا يتوصل إلى إثارة قرائه .

[١١] أذكر أولاً — من بين هذه الطرق — اللجوء الطريف من الكتّاب إلى الأسلوب المسرحي ، مما يجده المرء عند الكتاب ، أمثال جيب^(٢) ،

(١) Lie Horla عنوان مجموعة قصص ألفها جي دي موباسان ، وظهرت عام ١٨٨٧ وقصة « هورلا » هي أول قصة في تلك المجموعة . وفيها يقص حكاية رجل استبد به الهوس لأنه دائماً في حضرة مخلوق عجيب ليس من عالم الناس اسمه « هورلا » ، وهو مخلوق يتخبطه الشيطان من المس . وله طرقه الخاصة في الفهم والإقناع ، وهي لا تخضع لمنطق الناس . ويرى لنا المؤلف أن الحكاية توقفت فجأة ، لأن القاص اكتمل جنونه . ويرى بعض النقاد أن موباسان يصف حاله قبل أن يصاب بالجنون . وآخرون يرون أنه فيها يصور — على حسب المذهب الطبيعي في أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك — حال من يصابون بالجنون .

(٢) Gyp اسم مستعار لماري أنطوانيت دي ريكيتي دي ميرابو (١٨٥٠ — ١٩٣٢) كاتبة من كتاب القصص التي تصف شئون الحياة اليومية ، وأحياناً تحمل طابع الهجاء الذي لا يخلو من روح الفكاهة .

ولافدان^(١)، وأيبل^(٢) إرمان ... فتكتب القصة في حوار؛ وإيماءات الأشخاص، وأعمالهم مدونة بحروف مائلة وموضوعة بين أقواس. وواضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ معاصراً للحدث، كما هو شأن المتفرج أثناء تقديم المسرحية. ويتضح من هذه الطريقة سيطرة الفن التمثيلي سيطرة أكيدة على المجتمع المتمدن في حوالى عام ١٩٠٠. وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من أسطورة الذاتية الأولى. ولكن ما حدث من التخلي عن هذه الطريقة دون عودة إليها يبين — إلى حد ما — أنها لم تأت بحل للمسألة، أولاً لأن من أمارات الضعف طلب العون من فن آخر قريب، إذ هو برهان على فقر الوسائل في الفن الذى يمارسه الكاتب. ثم إن المؤلف لم يتمتع كذلك بهذه الطريقة من التدخل في وعى شخصياته، ومن إدخال قارئه معه. غير أنه كان يكشف عن أعماق مكنون هذه الضمائر بما يكتبه بين قوسين أو بحروف مائلة، في أسلوب وطرق مطبعية تُستخدم عادة للارشاد في الإخراج المسرحى. وحقاً لم يكن لهذه المحاولة من غد. وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعوراً غامضاً بأنه كان يستطيع التجديد في القصة بكتابتها في صيغة الحاضر. ولكنهم لم يكونوا يفهمون — بعد — أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا — أولاً — عن طريقة الشرح.

وكانت المحاولة الأكثر جدية هى إدخال حديث النفس الفردى (المنولوج الباطنى) فى فرنسا على طريقة شنتزل^(٣) (ولا أتحدث عن طريقة «جويس»^(٤) ذات

(١) Henri Lavedan (١٨٥٩ — ١٩٤٠) مؤلف مسرحى، له ملاح يسخر فيها من العادات والتقاليد، وأحياناً يضمها مسائل خلقية واجتماعية.

(٢) Abel Hermant (١٨٦٢ — ١٩٥٠) من كتاب القصة والنقاد. ويسخر من الحياة الباريسية، والجامعية. وفي قصصه الأخيرة يعنى بتحليل العواطف تحليلاً دقيقاً.

(٣) Arthur Schintzler كاتب ألماني ولد عام ١٨٦٢، يصور في مسرحياته وقصصه شخصيات ولوعة بملذات الحياة، لا تعباً بسوى الحاضر، وهى مجنونة بمباهج الوجود، قلما يعرفها الحزن، فيها أثرة وخفة. ويعنى بتحليل حالاتها النفسية.

(٤) James Joyce (١٨٨٢ — ١٩٤١) كاتب أيرلندى مشهور، خاصة، بقصته التى —

المبادئ الميتافيزيقية المختلفة تمام الاختلاف ، وأعرف أن لاربو^(١) يصرح بأنه متأثر بجويس ، ولكن يبدو لي أنه استوحى على الأخص قصة : « أشجار^(٢) الرند مجتثة » وقصة : « مدموازيل إلس^(٣) » . وبالجملة ، كان الغرض هنا هو المضى إلى أبعد مدى في فرض الذاتية الأولى ، والانتقال إلى الواقعية بتوجيه المثالية على إطلاقها .

والحقيقة التي يقدمونها للقارىء ، دون وسيط ، ليست هي الشيء نفسه من شجرة أو مظلة ، ولكنها الوعي الذي يرى الشيء . ولم يعد « الواقعي » فيها إلا امتثالا ، ولكن الامتثال يصبح حقيقة مطلقة ، لأنهم يقدمونه لنا بمثابة إحدى المعطيات المباشرة . ووجه النقص في هذه الطريقة أنها تركزنا في ذاتية فردية ، ومن ثمَّ يعوزها إيجاد صلة بين الفرد والآخرين ؛ هذا إلى أنها تذيب الواقعة والحدث في الإدراك الحسى لكليهما . وخاصة الحادثة والعمل المشتركة

— عنونها « يوليس » ونشرت عام ١٩٢٢ (في باريس) وهي تسير على حسب المنولوج الباطني ، ويرى بعض النقاد أنها أعظم قصة في العصر الحديث . وكاتبها ذو ثقافة دينية ، تربى في المدارس اليسوعية في دبلن .

(١) Valéry Larbaud (١٨٨١ — ١٩٥٧) من أشهر كتاب القصة الحديثين من الفرنسيين ، وخلق في قصصه نموذج أرشيبالدو ألسون برنابوت Archibaldo Olson Barnabooth ، وهي شخصية أميركي ملول ، يجوب أوروبا يبحث عن اللذات وعن المطلق ...

(٢) Les Lauriers sont coupés قصة للكاتب الفرنسي إدوار دوجاردين Edouard Dujardin (١٨٦١ — ١٩٤٩) نشرت عام ١٨٨٧ ، وأعيد طبعها منقحة سنة ١٩٢٤ ، وكتب مقدمة طبعها الثانية « لاربو » . والقصة رمزية يعنى فيها المؤلف بالتحليل النفسى على طريقة المنولوج الباطني . وهي قصة يوم يستعيد بها البطل ذكريات حبه المبرح لفتاة لا يتاح له بها وصال ، ويقوم بمشروعات وهمية ، حتى إذا حانت ساعة الوصال صرفته الفتاة عنها دون أن تسمع لشكواه . ويعد المؤلف بها رائداً لجيمس جويس في طريقته التي أشرنا إليها .

(٣) Mlle. Else قصة للكاتب النرويجي الاسكندر لانج كيلاند A. Lange Kielland (١٨٤٩ — ١٩٠٦) ، نشرت عام ١٨٨٢ — قصة فتاة مريحة محبة للحياة ، تؤدي بها خفتها نتيجة لظلم المجتمع ونظمه القاسية ، وهي بذلك ذات طابع رومانتيكي .

هى أنهما يستعصيان على الامتثال الذاتى الذى يقف على نتائجهما لا على حركتهما الحية . وأخيراً ، بدون تزيف ، لا يمكن إرجاع مجرى الشعور إلى توالى كلمات ، حتى لو كانت هذه الكلمات مشوهة . فإذا قيلت الكلمة على أنها وسيط يدل على حقيقة عالية فى جوهرها على اللغة فيها ونعمت : إذ أن الكلمة تُنسى وتلقى بالوعى على الموضوع المدرك . ولكن إذا أُعدَّت الكلمة بمثابة الحقيقة النفسية ، وإذا زعم المؤلف — حين يكتب — أنه يقدم لنا حقيقة غامضة هى علامة ، فى جوهرها الموضوعى ، أى بوصفها راجعة إلى ما هو خارجى ، وشيئاً صورياً فى جوهره ، أى بمثابة إحدى المعطيات النفسية المباشرة ، فى هذه الحالة يمكن أن يلام على أنه ظل محايداً ، وعلى أنه لم يفهم هذا القانون من قوانين البلاغة الذى يمكن أن يصاغ هكذا : فى الأدب ، حيث تُستخدم العلامات ، يجب ألا يستخدم سوى العلامات ؛ وإذا كانت الحقيقة التى يراد تعريفها كلمة ، فيجب تقديمها للقارىء بكلمات أخرى . وكذلك يمكن لومه على أنه نسى أن أغنى جوانب الحياة النفسية فى الصمت . ومعلوم مصير النجوى الباطنة ، فمنذ استحال إلى خطابة ، أى إلى نقل شعرى للحياة الباطنة بوصفها صمتاً وبوصفها كلاماً على سواء ، صارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة . فهو لا يمكن أن يكون صادقاً لإفراطه فى المثالية ، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه فى الواقعية ، فهو تتويج لقواعد الفن ذى النزعة الذاتية . ففيه وبه صار أدب اليوم على وعى بنفسه . أى أن الأدب تجاوزَ للقواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحيتين : ناحية الموضوعية وناحية البلاغة . ولكن كان يلزم لذلك أن تتغير الأوضاع التاريخية .

وبديهى أن كاتب القصة اليوم يظل يكتب بصيغة الماضى . ولا يفعل ذلك عن طريق تغيير زمن الفعل ، ولكن بقلب القواعد الفنية للحكاية ، وهى التى يُتوصل بها إلى جعل القارىء معاصراً لأحداث القصة .

الفصل الرابع

موقف الكاتب عام ١٩٤٧

نقاط الفصل

[موقف الكاتب الفرنسى بمقارنته بالكاتب الأمريكى والكاتب الإنجليزى والإيطالى — إجمال خصائص الكتاب الفرنسيين المعاصرين — تنوع اتجاهاتهم .

أجيال الأدب الفرنسى المعاصر : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدءوا إنتاجهم الأدبى قبل عام ١٩٤١ — موقفهم وفلسفة التفكير عندهم وتعليلها — نظرتهم إلى الحياة والحب — نتائج أدبهم العامة وأثرها — تقدمهم تقدماً مبرراً وفلسفة هذا النقد — أدبهم هو أدب « التنصل » .

الجيل الثانى بلغ مبلغ الرجال عام ١٩١٨ — الحرب والعقلية السلبية — السيرالية — تعليل فلسفى لقيام السيرالية — أسسها العامة — تقدمها — وسائل السيراليين الفنية والأدبية وغايتهم منها ، ونقدتها — أمثلة من أدب السيراليين ونقدتها — أدب الكتاب السيراليين الرحالة — سخريه مرة من أثره السيراليين — على هامش جماعة السيراليين ازدهرت فئة أخرى ذات نزعة إنسانية خاصة — لا يمثلون ، بسبب قلتهم ، اتجاه الفترة — إخفاقهم ، وسببه هو الجمهور الذى اختاروا أن يتوجهوا إليه .

الجيل الثالث جيل الكاتب الذى بدأ الكتابة بعد هزيمة فرنسا فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، أو قبل الهزيمة بقليل — البيئة التى ظهر فيها — الأدباء الممثلون للاتجاهات الاجتماعية المختلفة من راديكاليين ومعتدلين ومتطرفين — فلسفة اتجاهاتهم ونقدتها — أدبهم ذو قضية لأنهم يدافعون عن مذاهب فكرية — حيرة هذا الجيل بين الاتجاهات المختلفة ، وفلسفتها — الفجوة بين الكاتب وجمهوره وبين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية — اكتشاف الجيل الجديد للضغط التاريخى — معنى

الضغط التاريخي وتأثيره في الأدب — ارتباط مصير الأعمال الأدبية بمصير الوطن — في الواقعية والمثالية لم يؤخذ الشر مأخذ الجذ — معنى الشر ووصف حالاته الاجتماعية والدولية والوطنية وأثرها في الأدب — وصف مروع للشر والحرب والتعذيب — القلق في أحداث العصر وفي أدبه — خلق أدب ذي مواقف متطرفة — المؤلف وكتاب جيله كتاب ميتافيزيقيون — معنى الميتافيزيقية عند المؤلف — الظروف التاريخية هي التي أدت إلى كشف الضغط التاريخي — واجب الكاتب المعاصر هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي — تسمية هذا الأدب : أدب الظروف الكبيرة ، ومعنى هذه التسمية — كيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً بالتاريخ وفي التاريخ ومن أجل التاريخ — ضرورة الانتقال بقواعد الفن القصصي الموروثة من الآلية إلى النسبية — شخصيات القصة كما يجب أن يصفها الكتاب في عصرنا — معنى معرفة التاريخ ومعرفة أنفسنا في التاريخ — تأثير جيل الكاتب بكافكا وبالكتاب الأميركيين ، سبب هذا التأثير وحدوده — الأدب تمثيل الضمير الحر لمجتمع منتج — لذا كانت السلبية مظهراً للحرية فالبناء مظهرها الآخر — الحرية البناء وموقف الكتاب منها في العصر الحديث — واجب الأدب في المواقف الحديثة في جانبي السلب والبناء — الوصف في القصة من الناحية الفنية وكيف يجب أن يكون ، وعلاقته بالعمل وأدب العمل — أدب القول وأدب العمل — موضوع أدب العمل — أدب الإنتاج وأدب الاستهلاك — الأخطار التي تهدد أدب الإنتاج في وجه أدب الاستهلاك — وسائل جديدة لاتصال الكاتب بجمهوره وكيفية الإفادة منها — كلما كان جمهور المؤلف أكبر كان تأثيره فيه أقل عمقاً — الفرق بين القراء و « الجمهور » القارئ .

استبهاً معنى البرجوازية وضياع سلطانها في عالم ما بعد الحرب ، وتأخرها — البرجوازية الكبيرة والبرجوازية الصغيرة وخصائصهما بوصفهما جمهوراً قارئاً ، وتأثير ذلك في الإنتاج الأدبي — حرج موقف البرجوازية في العصر الحديث — على الرغم من ذلك : الكتاب برجوازيون طوعاً أو كرهاً — توجه الكتاب إلى طبقة العمال وأثره — سياسة الحزب الشيوعي نحو الكتاب — تحول خطته الثورية إلى خطط سياسية —

تقد هذه السياسية والسخرية المرة من جانب المؤلف — الكتاب هم « كلاب الحراسة » في الحزب الشيوعي — تقديم والسخرية منهم — نتائج عامة لبحث المؤلف في هذا الكتاب كله : معرفة الجمهور الفعلي والجمهور الإمكانى في العصر الحديث ، والصفات المشتركة بين فئات هذا الجمهور — صعوبة ذلك وخطورته — طبقة العمال والطبقة البرجوازية — كيف انضم إلى جمهورنا الفعلي كثيراً من أفراد قرائنا بالإمكان — موقف الكاتب من أجهزة الثقافة الحديثة — الإرادة الخيرة لدى الكاتب وأثرها — مدينة الغايات عند الفيلسوف « كانت » وشرح المؤلف لها شرحاً آخر — صلة مدينة الغايات بغايات الكاتب الحديث المنشودة — الإنسان في الأدب — خطر تردى الأدب في مهواة الدعاية — خطر انحصار القراء في أفراد لا في جمهور — توزع الكاتب بين الواجبات الأسرية والوطنية والإنسانية — كيف يقضى الكاتب على ما يتعرض له من شقاء الضمير — واجبنا نحو تجديد اللغة وتجديد معنى الألفاظ، وخطورة ذلك في صلتنا بالجمهور ، وفي تصوير الأفكار، وفي الآثار الاجتماعية والنفسية للغة — تجديد القواميس — أمثلة — وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها — الغايات في صلتها بالوسائل — المواقف المحددة العينية — المسرح الجديد في العصر الحديث وكيف يجب أن يكون — واجب الكاتب في اختياره لجمهوره — فرصة العالم في النجاة محصورة في الأدب [.

إنما أتحدث هنا عن الكاتب الفرنسي ؛ وهو الوحيد الذي ظل برجوازيًا ، وهو الوحيد الذي عليه أن يروض نفسه على لغة أخلقتها سيطرة البرجوازيين مدى مائة وخمسين عاماً ، فصيرتها شائعة دارجة مرنة ، محشوة بنزعات برجوازية ، كل منها تشبه تنهداً من تنهدات الراحة والاستسلام . وغالباً ما يمارس الأمريكي منها يدوية قبل تأليفه للكتاب ، ثم يعود إليها ؛ ويتجلى له نداء القريحة بين قصتين في ضيعته أو مصنعه أو في شوارع المدينة ؛ ولا يرى في الأدب وسيلة لتطلب العزلة ، بل فرصة للهرب منها ؛ ويكتب عن عمى مدفوعاً بحاجة غير رشيدة إلى

التحرر من مخاوفه وأنواع غضبه ، فقيه شبه ما بعاملة زراعية في ضيعة من الضياع في الغرب الأوسط حين تكتب للمذيعين في مذياع نيويورك ، لتشرح لهم خلجات قلبها ؛ وهو يفكر في الجدل أقل مما يحلم به من إخاء ، ويخترع طريقته الخاصة به ، لا ذهاباً منه ضد التقاليد ، بل لأنه يعوزه واحد منها ، وتبين مظاهر جراته المتطرفة عن ضروب من السذاجة في بعض نواحيها . والعالم جديد لعينيه ، وكل شيء مجال للقول بعد ، ولم يتحدث قبله إنسان عن السماء والحصاد . ويندر أن يظهر في نيويورك ، فإذا مر بها مر سريعاً ، أو فعل مثل « شتينبك »^(١) ، فاحتبس نفسه ثلاثة أشهر ليكتب ، ليصير طليقاً من الكتابة بعدها مدة عام ؛ ويمضي ذلك العام في الطرقات ، ومعامل البناء ، والمقاهي . حقاً قد يشترك في جمعيات تعاون أوفى شركات ، ولكن ليس هذا إلا للدفاع عن مصالحه المادية . ولا تضامن له مع الكتاب الآخرين . وغالباً ما يفصل بينه وبينهم عرض القارة أو طولها [١] . وليس شيء أبعد منه من فكرة المدرسة الواحدة أو الكتابة ذات الطابع الديني ؛ وقد يستقبل استقبالا حافلاً بعض الوقت ، ثم يفتقد وينسى ، ويظهر من جديد بكتاب جديد ليختفي بعد ذلك من جديد [٢] : وكما تشاء له عشرات فرص التمجيد والاختفاء ، لا يزال يطفو بين عالم الطبقة العاملة حيث يجول ليبحث عن مغامراته وبين قرائه من الطبقات الوسطى (ولا أجرؤ على تسمية هذه الطبقات برجوازية ما دمت على شك فيما إذا كانت توجد برجوازية في الولايات المتحدة) ، وهذه الطبقات جد قساة وجفافة ، ثم هم أحداث كل الحداثة كأنهم في متاهة ، وقد يختفون في الغد مثل اختفائه .

ورجال الفكر في إنجلترا أقل توغلاً منا في جماعة قومهم ؛ إذ هم في المجتمع

(١) John Steinbeck كاتب أمريكي معاصر مشهور ، ولد عام ١٩٠٢ ، ونقصه

تصور الطالب الاجتماعية . وفي كتابه تظهر الروح المرحية والطرف اللاذعة .

طائفة على حدة ، مخالفة له تفكيراً وعملاً ، وفيهم جفوة ، وليس لهم اتصال كبير ببقية الشعب ؛ وذلك ، أولاً ، لأنهم لم يتح لهم مثل حظنا : فلا تزال الطبقة الحاكمة ، منذ قرن ونصف ، تولينا شرف الخوف منا (خوفاً جديلاً) وتراعى جانبنا ، منذ أن هباً للثورة الكبرى أولئك الذين قلما نستحق شرف الانتساب إليهم من أسلافنا الأقصيين . أما إخواننا في لندن فليست لهم هذه الذكريات المجيدة ، ولذلك لا يخيفون أحداً ، ويعدهم قومهم مسالمين لا يؤذون ؛ ثم إن حياة أصحاب النوادي هناك أقل قدرة على التهديد لتأثيرهم من حياة النوادي عندنا في تمهيدها لتأثيرنا : نحن يحترم بعضهم بعضاً يتحدثون عن الأعمال والسياسة والنساء والخيال ، ولكنهم لا يخوضون أبداً في حديث الأدب ؛ على حين حفلت نواديها بمقائل كنّ يمارسن القراءة فناً من فنون الاستمتاع ، وقد ساعدن — بما أقمن من حفلات استقبال — على التقريب بين السياسيين ورجال المال والقواد ورجال القلم . ويصنع الكتاب الإنجليز من الضرورة فضيلة ، محاولين — إغلا منهم في غرابة عاداتهم — أن يطالبوا بعزلة الكاتب كأنها صادرة عن اختيار حر ، في حين هي مفروضة عليهم بمقتضى بنية مجتمعهم . وحتى في إيطاليا — حيث لم يكن للطبقة البرجوازية كبير وزن . بعد أن أفلست بسبب الفاشية وعلى أثر الهزيمة — حال الكاتب جدّاً مختلف عن حاله عندنا : فهو هناك في ضيق الحاجة ، سيء الأجر ، قاطن في قصور خربة فيها بعض رحاب فسيحة ومناظر جليلة ، بحيث لا يستطيع تدفيتها وحتى تأنيثها ، وهو في جهاد مع لغة الأمراء التي اتسمت بمظهر مفرط من الجلال لم تعد معه طيِّمة في الاستعمال .

إذن ، نحن أكثر كتاب العالم برجوازية ، نعيش في مسكن طيب ،

ونلبس ملبسًا حسنًا ، وربما كان طعامنا أقل جودة ؛ ولكن لهذا دلالة : فالبرجوازي ينفق — نسبيًا — في غذائه أقل مما ينفقه العامل ، ولكنه ينفق أكثر منه في الملبس والسكن ؛ على أننا جميعًا مشبعون بثقافة برجوازية ، فليس مقبولا أن يشرع المرء في الكتابة دون أن يحمل على الأقل شهادة الثقافة العامة ، وهي شهادة برجوازية ؛ وفي بلاد أخرى يوجد قوم كأنما تخبطهم الشيطان من المس ، ذوو عيون حاملة ، يضطربون ويتمثرون تحت سلطان فكرة اجتذبتهم من الخلف ، لا يستطيعون رؤيتها وجهًا لوجه ؛ وأخيرًا — بعد محاولتهم كل شيء — يجتهدون في أن يسيلوا على الورقة تلك الفكرة التي استغرقت إرادتهم لتركها تجف مع المداد . ولكننا ، قبل أن نبدأ قصتنا الأولى بوقت طويل ، كانت لنا ممارسة سابقة للأدب ، فكان يبدو طبيعيًا لنا أن الكتب تنبت في مجتمع مهذب كما تنبت الأشجار في حديقة ؛ ولأننا أحببنا حبًا مفرطًا « راسين » و « فرلين »^(١) ، قد اكتشفنا فينا موهبة الكتابة في سن الرابعة عشرة أثناء الدراسات المسائية أو في ساحة اللبسيه الكبرى . وحتى قبل أن نجد أنفسنا في مغامرة السكفاح لتأليف كتاب ما — ذلك الشبيه بالتنين ، جد مسيخ وجد لزج بما بنا من عصابات ، وجد خاضع للصدقة — كنا قد تغذينا بأدب قد تم صنعه ، فكنا نفكر في سذاجة أن مؤلفاتنا المقبلة ستخرج — على أثر الجهد العقلي — تامة على الحال التي وجدنا عليها مؤلفات الآخرين ، حاملة طابع الاعتراف بالجميل من الجماعة ، مع ذلك الجلال الذي تضيفه عليها قداسة الأجيال ، وبالاختصار : ستكون تلك المؤلفات ثروة من ثروات الوطن ؛ وعندنا أن مجموعة من الأشعار — بعد أن تظهر أولاً في طبعة أنيقة محلاة بالصور — تأخذ شكلها الأخير وزينتها الأبدية

(١) Verlaine (١٨٤٤ — ١٨٩٦) من أوائل الشعراء الرمزيين ، وكان قبل ذلك من جماعة الانحلالين ، ثم البرناسيين . وله أشعار غنائية بالغة الروعة في رقتها وموسيقاها .

حين تنتهى إلى طبعها في حروف صغيرة في كتاب ذى غلاف من الورق المقوى مكسو بقماش أخضر تنبعث منه رائحة النشارة والمداد ، كأنها الأنفاس العطرة لإلهات الشعر ذاتها ، فتثير الحالمين من الأطفال ذوى الأصابع الملوثة بالمداد ، وهم الطبقة البرجوازية المقبلة . وحتى نفس « بریتون » ، وهو الذى أراد إشعال النار فى الثقافة ، لقي أول دافع أدبى — على حين فجأة — فى فصل من فصول الدراسة ، حينما كان يقرأ له المدرس قطعة من شعر « ملا رمية » ؛ وبعبارة أوجز: طالما اعتقدنا أن مصير كتبنا الأخير هو فى تزويد فصول الدراسة الفرنسية بنصوص أدبية للشرح عام ١٩٨٠ . وكانت خمس سنين ، بعد ظهور أول كتاب لنا ، كافية لأن نصافح يداً بيد كل إخواننا . وقد جمعنا المركزية جميعاً فى باريس ؛ ولوأتى أمريكياً قليل من الحظ لأمكنه أن يصل إلينا جميعاً على عجل فى أربع وعشرين ساعة ، وأن يعرف آراءنا فى هيئة الإغاثة الدولية التابعة للأمم المتحدة ، وفى منظمة الأمم المتحدة ، وفى الهيئة الدولية للتعاون الثقافى والاجتماعى ، وفى قضية « ميلر » Miller وفى القذائف الذرية . وفى أربع وعشرين ساعة يستطيع من يهوى زيارتنا على دراجته أن يسير من « أراجون »^(١) إلى « موريالك »^(٢) ومن « فركور » إلى « كوكتو »^(٣) ماراً فى أثناء ذلك بأندريه بریتون فى حى « مونمارتر » و « كينو »^(٤) فى حى « نوي » « وبي » فى « فونتنبلو » ، مع ما يلزم من الوقت لتقايب الرأى

(١) Aragon شاعر ومن كتاب القصة المعاصرين فى فرنسا ، ولد عام ١٨٩٧ وبدأ سيرياً ، ولكنه ترك السيرالية بعد ذلك الحين فانضم إلى الحزب الشيوعى .

(٢) F. Mauriac كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨٥ ، ناقد ومن كتاب القصة والمسرحيات .

(٣) Jean Cocteau من أشهر كتاب فرنسا وشعرائها المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٢ .

(٤) Raymond Queneau كاتب قصة وشاعر فرنسى معاصر ، ولد عام ١٩٠٣ .

واستيعاء الضمير ، مما هو جزء من واجباتنا المهنية ، كتصريح من التصريحات أو مطلب من المطالب ، أو الاحتجاج أو التأييد أو المعارضة في مثل رجوع « تريست » إلى « تيتو » أو ضم إقليم السار ، أو استخدام القذائف الموجهة في الحرب المقبلة ، وبهذا نحرص على طبعنا بطابع العصر ؛ ودون حاجة إلى دراجة ، تدور الشتيمة من الشتائم في أربع وعشرين ساعة على أعضاء مدرستنا وتعود إلى الشاتم وقد أسهب في شرحها. ويرانا الناس كلنا أو جلنا تقريباً في بعض المقاهي ، نستمع مثلاً للموسيقى في قهوة « البلياد » أو في السفارة البريطانية ، في مجتمعات أدبية صرفة ؛ ومن وقت لآخر يخبرنا بعض من أجهدهم العمل منا أنه ذاهب إلى الريف ، فنذهب جميعاً لنراه ، ونظهر له أنه مصيب في سفره ، وأن باريس لا تكاد تستطيع الكتابة فيها ، ونحفه برجاواتنا له ، واشتهائنا لما هو فيه : لأننا تربطنا بالمدينة أم عجوز ، أو صديقة شابة ، أو واجب يتمجل قضاؤه . ويرحل معه صحفيون من محرري جريدة : « مساء السبت » ، ليصوروا ركن خلوته التي لا يلبث أن يضيق بها ، فيعود قائلاً : « في الحق لا يوجد سوى باريس » . وإلى باريس يرد الكتاب من ذوي البيوت في الأقاليم لينتجوا هنا أدباً إقليمياً . وباريس هي التي اختارها ذوو الكفايات من ممثلي أدب شمال أفريقيا ليعبروا فيها عن تباريح حنينهم إلى الجزائر . وطريقنا مرسوم ؛ فقد يبدو فجأة للارلندي الذي يسكن شيكاغو أن يلجأ إلى الكتابة ، ويحزم في ذلك أمره ، ولكن تبدو له الحياة الأدبية الجديدة التي يواجهها شيئاً مروعاً لا مجال فيه للمقارنة بيننا وبينه ؛ فهي كتلة من رخام أسود عليه أن يكرس وقتاً طويلاً لوضعها فيما يريد لها من شكل ؛ ولكننا عرفنا ، منذ المراهقة ، خصائص الأدب التقليدي ، والقذوات الطيبة في عطاء السالفين ؛ وحتى إذا كان والدنا لم يعب علينا ما رزقناه من موهبة ، فقد عرفنا ، قبل إنهاء مرحلة الليسيه بأربع سنين ، كيف يجيب المرء على إباء أقاربه ، ومقاومتهم له ؛

وعرفنا كذلك كم من الوقت يصح أن يظل فيه المؤلف الموهوب مهضوم الحق ،
وفي أية سن يتوّج عادةً بالمجد ، وكم من النساء يحوز ، وكم حب يتحقق فيه ،
وما إذا كان من الخير أن يتدخل في السياسة ، ومتى يتدخل : كل ذلك مسطور^١
في كتب ، وحسبه أن يحسب له حسابه الدقيق . ومنذ أوائل هذا القرن أقام
«رومان رولان» — في قصته : «يوحنا كريستوف»^(١) الدليل على احتمال خلق
صورة من هذا النوع ، حين جمع بين مواقف لمشاهير الموسيقيين . ومع ذلك يمكن
ترسم خطى أخرى : فلا بأس أن يبدأ المرء حياته كما بدأ «رامبو»^(٢) ، أو أن يغريه
الرجوع إلى نظام الحياة المؤلف في سن الثلاثين كما فعل «جوته» ، أو يلقي بنفسه
في سن الخمسين في مناظرات عامة كما فعل «زولا»^(٣) . ولك بعد ذلك أن تختار
ميتة «نرغال»^(٤) أو «بيرون»^(٥) أو «شيلي»^(٦) . وليس القصد طبعاً تحقيق كل

(١) قصة Jean Christophe من نوع القصص النهرية التي تصف أجيالا متعاقبة في
أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحاضر ، في عشرة أجزاء ، صدرت من عام ١٩٠٦
حتى عام ١٩١٢ . وبطلها موسيقى عبقرى من أصل ألماني هو يوحنا كريستوف كرافت ،
حضر في أوائل شبابه إلى باريس ، وجعل من فرنسا وطنه الثاني .

(٢) Rimbaud (١٨٥٤ — ١٨٩١) من أشهر شعراء الرمزية ، وله تأثير كذلك
في السريالية ، بدأ كتابة الشعر وهو في سن الخامسة عشرة . وقصيدته الشهيرة : السفينة
السكرى ، نظمها في سن السابعة عشرة .

(٣) إميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) صاحب المذهب الطبيعي في الأدب . ومن أشهر
مقالاته مقالته التي نشرت في جريدة : L'Aurore في ٢٢ من ديسمبر عام ١٨٩٤ ،
وفيها يدافع عن دريفوس . والخطاب موجه إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك . وقد تم
لإنصاف دريفوس بسبب هذا الخطاب وما تلاه من مناقشات . وسينذكر المؤلف ذلك فيما بعد ،
وسنعلق على قوله بما يشرح هذه القضية .

(٤) جيار دي نرغال مات مجنوناً .

(٥) Byron (١٧٧٨ — ١٨٢٤) الشاعر الإنجليزي الرومانتيكي ، مات مقتولا
في اليونان بانضمامه إلى حركة الثوار فيها .

(٦) Shelley (١٧٩٢ — ١٨٢٢) من أشهر الشعراء الغنائيين الرومانتيكيين ،
مات غرقاً في سن الثلاثين في ميناء سبيدزيا بإيطاليا .

حادثة من هذه الحوادث الشديدة ، ولكن يُقصد إلى تبيانها ، على نحو ما يفعل الحائك الجاد في مهنته من الاطلاع على أحدث النماذج السائدة دون أن يخضع لها . وأعرف كثيراً من يبننا - وليسوا أقلنا مكانة - عنوا على هذا النحو بصنع حياتهم بصبغة ومسلك رمزيين ومثاليين في وقت معاً ، وذلك كي تسطع عبقريتهم على الأقل في عاداتهم إذا ظلت موضع شك في كتبهم . وبفضل هذه النماذج وهذه الحالات من السلوك ، ظهرت لنا مهنة الكتابة - منذ طفولتنا - مهنة جليالة الشأن ، رُكناها بلا مفاجآت ، حيث الصمود فيها يرجع بعضه إلى الجدارة ، وبعضه الآخر إلى انتقام . وهكذا نحن . هذا إلى أن يبننا ما شئت من قديسين وأبطال ومتصوفة ومغامرين ومتحايلين ورقاة وملائكة وسحرة وجلادين وضحايا . ولكنا - أولاً - برچوازيون ، وليس علينا من عار في الاعتراف بذلك . ولا يختلف بعضنا على الآخر إلا في الطريقة التي يواجه بها كل منا التبعة في الموقف المشترك .

وإذا أريد حقاً رسم صورة للأدب الفرنسي المعاصر ، فلا بأس من تمييز ثلاثة أجيال : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدءوا إنتاجهم الأدبي قبل حرب ١٩١٤ . وقد اختتموا وظيفتهم اليوم . ومهما تكن من قيمة لكتبهم التي يكتبونها اليوم ، فلن تضيف شيئاً يذكر إلى مجدهم الأدبي . ولكنهم لا زالوا أحياء ، يفكرون ويصدرون حكمهم ، ويتحكمون بذواتهم في تيارات أدبية صغرى يجب أن يُحسب لها مع ذلك حسابها . وخلاصة ما حققوه - فيما يبدو لي - أنهم بأشخاصهم وكتبهم رسموا صورة تقريبية من صور التوفيق بين الأدب والجمهور البرچوازي . وعلينا أن نلاحظ أن الجزء الأهم من ثراء أكثرهم مصدره شيء آخر غير كتبهم : فأندرية جيد و « موريالك » من ذوى الأراضي الزراعية ، و « بروسست » ذو دخل ، و « موروا » من أسرة صناعية . وآخرون منهم أقبلوا على

الأدب وهم يمارسون مهناً حرة : فكان « دوهامل » طبيباً و « رومان » مدرساً بالجامعة ، و « كلودل » و « جيرودو » في وظائف السلك السياسى . ذلك أن الأدب في العصر الذى بدءوا فيه الكتابة لم يكن ليكفل لأهله العيش ما لم يصادف نجاحاً غير محمود ، فلم يكن له إلا أن يظل عملاً إضافياً ، شأنه في ذلك شأن السياسة في الجمهورية الثالثة ، حتى لو صار — فيما بعد — الهم الوحيد لمن يمارسه . وهكذا كانت جماعة المشتغلين بالأدب من نفس بيئة المشتغلين بالسياسة : فكان « جوريس »^(١) و « بيجى »^(٢) متخرجين في مدرسة واحدة ، كما كان « بلوم »^(٣) و « بروت » يكتبان في مجلات واحدة . وكان « باريس »^(٤) يقود في جبهة واحدة حملاته الأدبية وحملاته الانتخابية . وتبع هذا أن الكاتب لم يكن يستطيع أن يعد نفسه مستهلكاً محضاً . فهو يدير الإنتاج أو يشرف على توزيع الثروات ، أو هو — بعد — موظف عليه واجبات للدولة ؛ وفي عبارة أوجز : هو في جزء كبير منه مندمج في الطبقة البرجوازية ، فسلوكه وعلاقاته المهنية وواجباته وهمومه كلها برجوازية ؛ وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع ، وهو داخل في الدائرة المسحورة المحدودة بمعايير الآداب ومراسم الاحتفاء السائدة . ولبعض كتاب ذلك العهد شهرة راسخة الأصول في البخل ، يكذبها ما يطلقونه في كتبهم من

(١) Jaurès (١٨٥٩ — ١٩١٤) ، تخرج من المعلمين العليا بباريس ، وحاصل على الأجرىجاسيون في الفلسفة ، وكان صحفياً ورجلاً من رجال السياسة ، ومؤسس جريدة L'Humanité وكانت في بدئها اشتراكية . وإلى نفوذه السياسى أشار جول رومان في قصته : الرجال ذوو الإرادة الحيرة ، كما أشار إلى ذلك أيضاً « روجيه مارتن دوجار » في قصته : Les Thibault .

(٢) Peguy (١٨٧٣ — ١٩١٤) شاعر وباحث وناقد فرنسى .

(٣) ليون بلوم (١٨٧٢ — ١٩٥٠) سياسى اشتراكي وناقد و صحفى .

(٤) Maurice Barrès (١٨٦٢ — ١٩٢٣) صحفى ومن رجال السياسة

وكتاب القصة .

صبيحات الدعوة إلى الإسراف . ولا أدري إذا كان لهذه الشهرة ما يبررها :
وأقل ما تدل عليه أنهم يعرفون قيمة المال . فالتناقض الذي سبق أن أوضحناه بين
المؤلف وجمهوره هو الآن متحقق في داخل نفسية الكاتب . إذ ظل عشرين
عاماً بعد الرمزية لم يفقد وعيه بمجانية الفن المطلقة ، ولكنه في الوقت نفسه مرتبط
بالدائرة النفعية من وسائل الغايات وغايات الوسائل : فهو منتج وهدام معاً . وهو
موزع بين العقلية الجادة — التي عليه أن يلحظها في مدن كوفر فيل Cuverville
وفرونتيناك Frontenac وإلبوف Elbeuf ، وعندما يمثل فرنسا في البيت
الأبيض — وبين العقلية الجدلة الخفية حين يجلس أمام صفحة بيضاء ؛
ولا قدرة له على اعتناق العقائد البرجوازية دون تحفظ ، كما لا قدرة له
على جحود الطبقة التي هو منها في حين لا ملاذ له دونها . ولكن سينقذه التغير
الذي حدث في الطبقة البرجوازية ذاتها من هذا الضيق : إذ لم تظل هي الطبقة
الشرسة الصاعدة التي لا هم لها إلا الاقتصاد وامتلاك الثروات ؛ لأن أولاد محدثي
النعمة من الفلاحين والتجار وأحفادهم ولدوا في ثراء ، فتعلموا فن الإنفاق ،
وبدون أن يخفى عندهم — ألبتة — المذهب النفعي ، توارى في الظلام ، وقد
خلق حكم البرجوازية — في مائة عام متتابة — بعض التقاليد ، فوجدت ملكة
شعرية عميقة الجذور عند النشء البرجوازي في البيوت الكبيرة في الأقاليم ، وفي
القصور المشتراة من مفلسي النبلاء ، فقلما كان يلجأ « ذوو الأملاك » النعمون
إلى التفكير التحليلي ؛ وكان مطلبهم في التفكير التركيبي هو إرساء أسس حقهم
في الحكم ، فاستقرت بذلك صلة تركيبيه — أي شعرية — بين المالك والشيء
المملوك . وقد شرحها « باريس » بأن البرجوازي يكون وحدة مع ما يملك ،
فإذا ظل في إقليمه وبين أراضيه تولد فيه ما يشبه رخوة الوديان الصغيرة في مقامه ،
ورعشة أشجار الحور الفضية ، وخصوبة الأرض الكامنة البطيئة ، وحدة

السماء السريعة النزقة . وقد أشبه عالمه في باطنه كما أشبهه في ظاهره ، فصارت
نفسه ذات طبقات أرضية ومناجم وعروق ذهبية ومعدنية وسرايب تنساب فيها
غلالات بترولية . ومنذ ذلك الوقت كان الطريق مرسوماً لكل كاتب من
الكتاب الذين انضموا إلى النظام الجمهورى بعد أن كانوا ملكيين . فلكي ينقد
الكاتب نفسه ، قد عمل على إنقاذ البرجوازية في جذورها العميقة . حقاً لن
يخدم بذلك مذاهب الفكر النفعية ، بل إنه لينقدها عند الحاجة نقداً قاسياً .
ولكنه سيكشف — في المناطق الطيبة المحافظة من النفس البرجوازية — كل
ما هو في حاجة إليه من نزعة روحانية غير نفعية ، ليمارس فيه في راحة من الضمير .
وبدل أن يحتفظ لنفسه ولإخوانه بأرستقراطيته الرمزية التي كسبها في القرن التاسع
عشر ، حاول أن يبسطها على الطبقة البرجوازية كلها . في نحو عام ١٨٥٠ عرض
كاتب أمريكي في قصة من قصصه ربنان سفينة بخارية عجوزاً في نهر المسيسيبي ،
قد حاول لحظة أن يسأل نفسه عن طوايا النفوس العميقة في المسافرين من حوله .
ولكن سرعان ما طرد من فكره هذه المشغلة قائلاً هذه العبارة أو ما يقرب منها :
« لا يجعل بالإنسان أن يوغل في التعمق في ذات نفسه » . وكان هذا هو رد
الفعل لدى الأجيال الأولى البرجوازية . وفي فرنسا حوالى عام ١٩٠٠ طرحت
مشاغل الآلات الصناعية جانباً . ومفهوم أنهم سيتحققون من وجود الطابع الإلهي
في القلوب ، لأنهم سيدسبرون غورها في شئ من التعمق . فيتحدث « إستونيه »^(١) عن
ألوان الحياة النفسية الخفية ، فموظف البريد والحداد والمهندس وأمين الميزانية العام
لهم أعيادهم الخلوية في الليل ، وبواطنهم حافلة بعواطف جارفة تشبه الحرائق

(١) Edouard Estaunié (١٨٦٢ — ١٩٤٢) مهندس وكاتب فرنسي
يشوب كتابته حزن وطابع كاثوليكي ، ويصف الجانب الروحي والعاطفي الأليم ، حتى في الجريمة
نفسها أحياناً . ومن قصصه : « الأشياء ترى » (١٩١٣) و « نداء الطريق » (١٩٢١)
و « الصمت في الريف » (١٩٢٥) .

الرائعة المظهر ؛ وفي أدب هذا المؤلف ومائة من المؤلفين الآخرين ، تعلمنا أن في دراسة طوابع البريد وعلم المسكوكات القديمة كل تباريح الحنين إلى ما وراء هذا العالم ، وعرفنا سر أدب الكتاب الذين ترسموا آثار بودلير في سخطه . وإلا فخبزنى لماذا ينفق امرؤ وقته وماله في جمع المسكوكات القديمة إذا لم يكن قد صدّ عن صداقة الناس وحب النساء والولوع بالحكم ؟ وأى شيء أدل على الزهد في الغايات النفعية من جمع طوابع البريد الأثرية ؟ ولن يستطيع كل امرئ أن يكون ليوناردو دى فننشى Leonardo de Vinci أو ميخائيل أنجيلو Michael Angelo ، ولكن هذه الطوابع غير النفعية الملتصقة على الصفحات الوردية المقواة من دفتر الذكريات هي في نفسها تمجيدٌ يهز المشاعر لآلهة الفنون التسع ، وهذا هو جوهر الاستهلاك المدام نفسه .

وآخرون يتبينون في الحب البرجوازي صيحةً يائسة صاعدة إلى الله : وأى شيء أكثر استهتاراً وأشد إيلاماً من الخيانة الزوجية ؟ ثم أليس ما يحتفظ به المرء في فمه من طعم الرماد بعد ارتكاب تلك الخيانة بمثابة الرفض لجميع اللذات والشك فيها ؟ ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك : إذ يكتشفون قليلاً من جنون إلهي ، لا في مواطن ضعف البرجوازي ، ولكن في فضائله نفسها . فهم يشرحون لنا أن في حياة ربة أسرة مهضومة الحق فاقدة الأمل نوعاً من العناد الذي يبلغ في الحمق والصلب درجة بالإضافة إليها يُعد أنواع العته السيريالي رشحاً وصواباً . وذات يوم قال لي فتى من المؤلفين — الذين تأثروا بأساتذة المذهب السيريالي وليس من جيلهم ؛ وقد غير رأيه فيهم فيما بعد إذا كان لي أن أحكم عليه في ذلك على حسب سلوكه — : « أى حدث أوغل في الجنون من الوفاء الزوجي ؟ أليس فيه تحمد للشيطان ، بل لله نفسه ؟ أخبرنى بدوع من التجديف أكثر جنوناً وأجل مظهرًا » . والمكيدة في مثل هذا القول ظاهرة للعيان : فالتصديق هزيمة كبار

الهدامين في عقر دارهم . فانت تذكر لي « دون جوان » ، وأعارضك بشخصية « أرجون »^(١) ، إذ أن تنشئة أسرة أعظم سخاء وأشد استهتاراً وأدعى إلى اليأس من فتنة ألف امرأة وامرأة ؛ وانت تثير ذكرى « رامبو » ، وأثير لك « كريزال »^(٢) ، وهناك من الغرور والشيطنة في القول بأن الكرسي الذي أراه هو كرسي أكثر مما في إطلاق العنان للحواس بصورة منتظمة . وليس من شك في أن الكرسي الذي يعرض لإدراكنا ليس إلا أمراً محتملاً ؛ ولتؤكد أنه كرسي يجب أن نثبت وثبة في اللامتناهى ، لنفترض مالا نهاية له من الامتثالات المتوافقة . ولا شك كذلك في أن الزواج المبني على عهد الحب والوفاء يتبعه مستقبل صاف كل الصفاء ، وتبدأ السفسطة في الحاجة بتقديم هذه الحجج القياسية الضرورية والطبيعية إلى حد ما ، يقاوم بها المرء الزمن كي يضمن الطمأنينة لنفسه ، فهي بمثابة أكثر أنواع التحدى جرأة وأشد أنواع الصراع يأساً . ومهما يكن من شيء ، فقد بنى الكتاب الذين أتحدث عنهم شهرتهم ، فتوجهوا إلى جيل جديد ، وشرحوا له أن هناك تعادلاً دقيقاً بين الإنتاج والاستهلاك ، وبين البناء والهدم ، ودلوا على أن النظام عيد دائم ، وأن الفوضى أقسى أنواع الحياة الرتيبة مضايقة ؛ واكتشفوا المعاني الشعرية في شئون الحياة اليومية ، وجعلوا الفضيلة في صورة جذابة ومقلقة أيضاً ، ورسموا صورة تقريبية للملحمة البرجوازية في قصص طويلة حافلة بابتسامات خفية مروعة . وكان هذا هو كل ما تطلبه منهم قراؤهم . عندما يمارس الإنسان الصلاح بدافع من المصلحة ، والفضيلة بباعث من خور العزيمة ، والوفاء عن عادة ، يلذ له أن يستمع إلى أنه يفوق في جرأته من يتخذون

(١) Orgon شخصية أدبية صورها موليير في ملهاته التي عنوانها : « تارتوف » وأرجون هورب الأسرة الساذج ، ينجده هذا الدجال « تارتوف » الذي يظهر في مظهر العابد . والمهارة مشهورة .

(٢) انظر هامش ص ١١٥ .

فتنة النساء مهنة ، أوقطاع الطرق . في حوالى عام ١٩٢٤ تعرفت بشاب من أسرة طيبة له ولوع بالأدب وخاصة بالمؤلفين المعاصرين . وقد صبا حتى الجنون عندما كان لا ثقاً به أن يكونه ، وارتوى من أشعار الخمرات حين كانت تقليداً سائداً ، وتباهى في تبجح بأن له خلية ؛ ولكن حين مات والده تولى إدارة مصنع الأسرة في حذق ، واتبع طريق الجادة . ثم تزوج فتاة وارثة ، وكان لا يخونها ، وإذا حدث ذلك فإنما يكون على سفر خفية ، وبالاختصار : كان أوفى الأزواج . وفي بدء زواجه استخلص مبدأ كان فيه ما يبرر سلوكه في حياته : فقد كتب لى يوماً فيما كتب : « على المرء أن يفعل كما يفعل الناس على ألا يشبه أحداً » . في هذه الجملة البسيطة عمق كبير . ويشعر القارئ أنى أنظر إلى هذه الجملة نظرى إلى أرذل إسفاف ، ولكنها — فيما أعتقد — إيجاز حسن للأخلاق التى باعها هؤلاء المؤلفون فى الصفقة بينهم وبين جمهورهم . وقد زكوا بذلك أنفسهم . « على المرء أن يفعل ما يفعل الناس » أى يبيع الملاءات المصنوعة فى مدينة إلبوف أو خمور بوردو على حسب قواعد العرف ، ويتزوج امرأة ثرية ، ويصل أقاربه وأقارب زوجه وأصدقاءهم ؛ « على ألا يشبه أحداً » أى يخلص نفسه وأسرته بما يؤلف من كتب جميلة هى هدم وتبجيل معاً . وإنى لأسمى مجموع هذه الكتب : « أدب التنصل » . وسرعان ما قضى هذا الأدب على أدب الكتاب المأجورين وحل محله . فمنذ ما قبل الحرب كانت حاجة الطبقة الحاكمة إلى التنصل أشد من حاجتها إلى الإطراء والملق . والعجيب فى أدب « فورنييه »^(١) هو تنصله : ولذا خلف وراءه سلالة كاملة من قصص العجائب البرجوازية ؛ وكان القصد فى كل حالة إلى سوق كل قارئ ليقرب قليلاً قليلاً من أكثر مناطق النفوس البرجوازية غموضاً ، حيث تتجمع الأحلام وتذوب ، لتتحول إلى توقان

(١) راجع هامش ص ٥٥ وقد تحدث عنه المؤلف فى الكتاب مرات كثيرة .

اليأس لما هو محال ، وحيث تصير أكثر حوادث الوجود ابتداءً في حياة الإنسان بمثابة رموز ، وحيث تفتقر الأشياء الخيالية الأمور الواقعية ، ولا يكون الإنسان كله سوى غيبوبة إلهية .

وقد دهش الناس من أن «أرلان»^(١) كان مؤلف قصتي : «أراض غريبة» و «النظام» ؛ ولكنهم على خطأ في دهشتهم : فما يترأى من سحق نبيل كل النبيل عند أبطاله لا معنى له إلا إذا شعر به المرء في نظام مستتب كل الاستتباب ؛ فلم يكن قصده التمرد على الزواج وعلى المهن وقواعد السلوك الاجتماعية ، بل كان قصده أن يتجاوزها في لطف عن طريق حنين وائل لا يستطيع إرواؤه ، لأنه في الحقيقة حنين إلى شيء غير موجود . وهكذا لا يصور النظام إلا ليتجاوز المرء في فلسفته المتعالية ، وبذا يلقى تبريراً واستقراراً وإحكاماً ، فمن المؤكد أن الجدل في النظام عن طريق ذلك الحزن الحالم خير من قلبه بالسلاح . والأمر عندي على قدر سواء فيما يخص قلق «أندريه جيد» الذي صار فيما بعد تبللاً واضطراباً وفيما يخص خطيئة «موريالك» ، وهي المكان الخالي من رحمة الله . فالقصد في كليهما هو «وضع الحياة اليومية بين قوسين»^(٢) ، ليحيها المرء في تفاصيلها دون أن يدنس فيها يديه ، والقصد دائماً إلى التدليل على أن قيمة الإنسان أكبر من حياته ، وأن الحب في ذاته خير من الحب المألوف ، وأن البرجوازي في نفسه خير من البرجوازي المعروف . نعم هناك شيء آخر عند كبار الكتاب . فعند «أندريه جيد» و «كلودل» و «بروست» تتمثل التجربة الإنسانية في

(١) Marcel Arlan كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٩٩ — لم يتجاهل هذا الكاتب مسائل العصر كل التجاهل ، فله دراسات في «داء العصر الجديد» ، ولكنه في أكثر كتبه يعالج المسائل الدائمة التي تمس بواطن النفوس عامة ، ويعتمد فيها على التحليل النفسي ، وله قصة «أراض غريبة» (١٩٢٣) و «النظام» (١٩٢٩) .

(٢) انظر هامش ص ١٥٣ من هذا الكتاب .

ألف طريق من طرقها . ولكنى لم أدرسم صورة لعصر ما ، وإنما قصدت إلى تخصيص بيئة وإفراد أسطورة [٢] .

والجيل الثانى بلغ مبلغ الرجال بعد عام ١٩١٨ . وهذا طبعا تقسيم إجمالى ، إذ ينبغى أن ندرج فيه « كوكتو »^(١) الذى بدأ إنتاجه قبل الحرب العالمية الأولى ، فى حين تربط « مرسل أرلان »^(٢) علاقات وثيقة بالكتاب الذين تحدثنا عنهم من قبل ، على أن كتابه الأول ليس سابقا على الهدنة فيما أعلم . وقد عاد بنا إلى العقلية السلبية ذلك الحق الجلى فى حرب أمضينا ثلاثين سنة فى تعرف أسبابها الحقيقية . ولن أتوسع فى شرح هذه الفترة التى سماها بحق « تيبوديه »^(٣) فترة « التحرر من الضغط » ، وكانت مثل سهام الألعاب النارية (الصواريخ) ؛ وتكثر الكتابة عنها اليوم بعد أن انتهت ، حتى ليبدو أننا نعرف كل شيء عنها . ولكن الذى علينا أن نلاحظه أن أزهى سهامها النارية — وهو السيريالية — قد جدد الصلة بالتقاليد الهدامة عند الكتاب المستهلكين . فقد أراد هؤلاء الفتيان المعربدون من البرجوازيين أن يدمروا الثقافة لأنهم ثقفوا ؛ وظل عدوهم الرئيسى هو نموذج البرجوازي الجلف الولوع بالأدب على نحو ما صورته « هاین »^(٤) ،

(١) انظر هامش ص ١٩٨ من هذا الكتاب .

(٢) انظر هامش ص ٢٠٩ من هذا الكتاب .

(٣) Albert Thibaudet (١٨٧٤ — ١٩٣٦) من أكبر نقاد الأدب المحدثين ، وكان مدرس الأدب الفرنسى فى جامعة جنيف ، ويشير المؤلف إلى ما فى كتابه : « تاريخ الأدب الفرنسى من عام ١٧٨٩ إلى أيامنا هذه » . وتيبوديه يسمى الفترة التى يتحدث عنها المؤلف فترة : décompression ، أى ارتفاع الضغط الذى كان يروّح الناس تحت أعبائه ، وهذه الكلمة الفرنسية تبعث فى الذهن خيال السمك الذى يسكن قاع البحار مثلا ، ثم يجد نفسه فجأة فى الهواء ، ولم يعد يعانى الضغط الذى تعود ، فلا يمكن أن يظل على توازنه الحيوى .

(٤) هاین (١٧٩٧ — ١٨٥٦) الشاعر الألمانى الذى كان يكتب بالفرنسية والألمانية ،

ومات فى باريس .

ونموذج البرجوازي البطين المتبذل كما صورته « هنري مونيه »^(١) ، ثم البرجوازي الفاشل كما صورته « فلوير » ؛ وبالاختصار : كان عدوهم الأول آباءهم . ولكن ضروب الظلم في السنوات السالفة وجهتهم وجهة الإصلاح السياسي ؛ فبينما اقتصر أسلافهم على محاربة مذهب البرجوازية النفعية بطريق الاستهلاك ، كانوا هم أعمق في منحاهم ، فسوروا بين البحث النفعي والمشروعات الإنسانية الصادرة عن الحياة الإرادية الواعية . وبما أن الشعور برجوازي ، والذات برجوازية ؛ فيجب أن تمارس السلبية سلطانها ، أولاً ، على هذه الطبيعة الإنسانية التي ليست إلا عادة أولى كما يقول « پاسكال » . فالقصد الأول هو هدم الفروق التي جرى بها العرف بين حياة الشعور واللاشعور ، وبين الحلم واليقظة . ومعنى هذا تلاشي الذاتية . وإنما تتحقق الذاتية حينما نعلم أن أفكارنا ومشاعرنا وإرادتنا صادرة كلها عن ذات أنفسنا في اللحظة التي تصدر فيها ، وحينما نحكم عن يقين أنها ملكٌ لنا ، وأن من المحتمل أن ينتظم العالم الخارجي على حسبها . وكان السيرياي حاقداً على هذا التوكيد المتواضع الذي أسس عليه الرواقيون خلقهم ، وإنما بُغِضَ إليه ذلك التوكيد لما يحصرنا فيه من حدود ، ثم لما يكله إلينا من تبعات . وكل الوسائل عند السيرياي طيبة ما دام يجد فيهاهرباً من وعيه بنفسه يؤدي إلى هربه من الشعور بموقفه في العالم . وهو يختار التحليل النفسي ، لأن ذلك التحليل يمثل الشعور مغزواً بعدد طفيلية متضخمة منشؤها في مكان آخر غير الذات ؛ ويرفض « الفكرة البرجوازية » في العمل ، لأن العمل يتضمن أنواعاً من العيان ، وافتراضات ، ومشروعات ، فهو يتضمن ، إذن ، لجوءاً دائماً إلى الشعور بالذات .

(١) هنري مونيه (١٢٩٩ — ١٨٧٧) كاتب وممثل ، خلق في أدبه النموذج الذي سماه : « مسيو جوزيف پرودوم » ، وظل ينسب هذا النموذج في أكثر ما كتبه . وفيه تمثل شخصية البرجوازي الذي لا هم له إلا معدته ، ويريد أن يفرض على الآخرين تبذله وآراءه السطحية بمنظره البدين وصوته الغليظ .

والكتابة الآلية^(١) من دون تدخل الإرادة هي — قبل كل شيء — هدم^٢ الذاتية : فحين نشرع فيها نحس بتقلصات عضلية ، وتنفذ إلينا مع هذه التقلصات كريات دموية تتمزق بها ذات نفوسنا ؛ ثم إننا نجعل مصدرها ، فليس لنا بها علم قبل أن تحتل مكانها في عالم الأشياء ؛ وحينذاك علينا أن ندركها بعيون الغرباء : وليس قصد السيراليين — كما أكثر بعض الناس في تردادهم — هو استبدال الذاتية اللاشعورية بالشعور ، بل إبراز الأشياء في صورة خداعة مترجحة في صميم عالم موضوعي ؛ ولكن الخطوة الثانية للسيراليين هي هدم الموضوعية . فالقصد هو إسلام العالم إلى الانفجار . وبما أن المواد المتفجرة لا تكفي في إحداث هذا الانفجار ، وبما أن الهدم حق الهدم لجميع الموجودات أمر^٣ محال ، لأنه لا يعدو أن ينقل هذه الموجودات من حال واقعية إلى حال أخرى واقعية ، لذلك بذل السيراليون وسعهم في انتقاص الأشياء الخاصة ، أي بإبطال بنيتها الموضوعية نفسها في هذه الأشياء المشاهدة بحقائقها الموضوعية . وواضح^٤ أن هذه عملية لا تمكن ممارستها في موجودات حقيقية قد سلم لها سلفاً بجوهرها غير القابل للتغير . وبذا كان عليهم أن ينتجوا أشياء خيالية مكوّنة بحيث تمحو موضوعيتها بنفسها . وتزوّدنا بالصورة الأولية لهذه الطريقة قطع السكر المزيفة التي نحتها واحد منهم هو «دى شان» Du Champs في الحقيقة من الرخام . فهي تفجأ بظهورها في وزن غير منتظر . ولا بد أن من كان يرزنها من زائريه كانت تعذريه فوراً بإشراقة نفسية قوية يشعر فيها أن الجوهر الموضوعي للسكر يهدم نفسه بنفسه . وكان لا بد لهم من تزويد المرء بهذا النوع من الفرر فيما يخص الموجودات ، من مثل هذا الاضطراب وهذا الخطأ في تقدير الوزن وما تسببه — على سبيل المثال — هذه الحيل الخادعة من ذوبان الملعقة فجأة في طبق الشاي ، ومن صعود السكر

(١) انظر هامش ص ١٥٩ من هذا الكتاب .

وظفوه فيه (خدعة مقابلة لتلك التي اخترعها دى شان) . وبهذا الإدراك الذهني يأمل السيرياليون أن يتكشف العالم كله عن تناقض أصيل . ففي المذهب السيريالي ليس للرسم والنحت غاية سوى مضاعفة هذه الانفجارات الموضوعية الخيالية التي تشبه بالوعات يغوص فيها العالم كله . وما طريقة « دالي »^(١) الجنونية في النقد سوى إكمال لهذا المنهج وتعقيد له .

وأخيراً تتمثل تلك الطريقة أيضاً في جهد غايته « المساعدة على تهوين ما للعالم الحقيقة من شأن » . وقد حاول الأدب السيريالي جهد طاقته أن يعرض اللغة لنفس المصير ، فيهدمها بمدخلة الكلمات بعضها في بعض ، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر ، وتشكك الساعة اللينة الملمس في ماهيتها ، وتهدم الأشياء الموضوعية ، لتدل دلالة فجائية على الذاتية ، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق من خصائصها ، ويلذ له (أن يضع صور العالم الخارجية نفسها « بين قوسين »^(٢)) و « أن يخضعها لخدمة الحقيقة المدركة بعقولنا » . ولكن الذاتية تمحى بدورها لتتراءى من ورائها موضوعية مستسرة . هذا ؛ ولا يؤدي كل ذلك إلى هدم حقيقي واحد لشيء من الأشياء ؛ بل الأمر على التقيض من ذلك : فبالحو الرمزي للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية ، وبالحو الرمزي للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها ، وبالحو الرمزي للغة في القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب ، بوساطة ذلك كله تابع السيرياليون مشروعاً طريفاً ، هو تحقيق العدم بالإفراط في الإضافة

(١) Salvador Dali من السيراليين ، يعتد بالاشعور والرموز الاشعورية في إثارة الصور ، ولا مجال هنا للتفصيل في ذلك .

انظر : N. Nadeau: *Documents Surréalistes*, p. 248 et 259.

(٢) انظر هامش ص ١٥٣ .

إلى الوجود . وكانت وسيلتهم إلى الهدم هي دائماً الخلق ، وذلك بإضافة لوحات مرسومة إلى لوحات موجودة من قبل ، وإضافة كتب إلى كتب مطبوعة من قبل ، ومن هنا كان المعنى المزدوج للأعمال السيريالية ؛ فكل منها يمكن أن يُعد اختراعاً — وحشياً خطيراً — لشكل من الأشكال أو لكان مجهول أو لجملة لم يسمع أحد بها ؛ وينصير بذلك عوناً إرادياً على نشر الثقافة . وبما أن كل عمل منها مشروع من المشروعات لإفناء ما هو حقيقي والفناء معه ، فإن العدم يتراءى على سطحه براقاً متقلب اللون ، وليس هذا العدم سوى دذبذبة بريق لا نهائية لمجموعة من المتناقضات . وقصد السيرياليين — القائم على أنقاض الذاتية ، والذي لا يمكن أن يتراءى إلا من خلال تراكم أشياء تحمل في نفسها قوة هدم نفسها — يبدو كذلك براقاً متقلب اللون متذبذباً متمثلاً في محو الأشياء محواً مصوراً متبادلاً . وليس هو السلبية كما هي عند هيغل ، ولا تجسيدا للسلب وتشخيصاً له ، كما أنه ليس هو العدم ، على الرغم من أنه قريب منه ، بل الأولى أن نسميه المستحيل ، أو النقطة الوهمية التي يختلط عندها الحلم واليقظة ، والواقعي والخيالي ، والموضوعي والذاتي . وهو اختلاط ، وليس بنتائج تركيبية ، لأن النتائج التركيبية تظهر في صورة وجود أكيد مسيطر مستولٍ على ما يتخلله من متناقضات . ولا تتمنى السيريالية ظهور هذا التجديد الذي عليها أن تجادل فيه أيضاً ، بل تريد أن تثبت على حال من التوتر المرهق الذي يثيره البحث في إدراك ما لا يمكن تحقيقه . وقد كان « رامبو » يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة^(١) ، ولكن السيريالي يريد أن يكون دائماً

(١) صورة رمزية ظاهرها تهويز فكري ، وغايتها الإيحاء ، انظر كتابي : الدخول إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤٦٢ — ٤٦٣ وقد ذكرنا هناك نص رامبو المشار إليه وبيننا معناه .

على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا التقى بهما مصادفة سُمّ منهما ، أو انتابه الخوف ، أو خف لينام مقفلاً مصاريع حجرة نومه . وموجز القول : يرسم السيرىالى كثيراً ويسود كثيراً من الورق ، ولكنه لا يهدم أبداً شيئاً حقيقياً . على أن « بریتون » قد اعترف بهذا فيما كتب عام ١٩٢٥ : « ليست الحقيقة المباشرة للثورة السيرىالية هى إحداث تغيير مافى نظام الأشياء الطبيعى والظاهرى بقدر ما هى خلق حركة فى العقول » . فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية ، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفى . وبذا يكون العالم موضوع الهدم الدائم دون أن تمس حبة من حبات قمحه أو حصية من رماله أوريشة من ريش طيوره ، وكل ما يتعرض له أنه « وضع بين قوسين »^(١) . ولم يلحظ امرؤ — بعد — حق الملاحظة أن الإنتاج السيرىالى من لوحات الصور وموضوعات الشعر كان التحقيق العملى للعقبات المنطقية الكأداء التى برر بها متشككو القرن الثالث قبل المسيح قولهم بتعليق الحكم عند تكافؤ الأدلة . وبعد ذلك ظل الفيلسوفان كارنياد Carneade وفيلون Philon على ثقة من تجنب المخاطرة بأنفسهما بالدخول فى تحزب أحق ، فعاشا كما يعيش الناس . وهكذا كان السيرىاليون : فبعد هدم العالم فى أدبهم — وبقائه مع ذلك مصنوعاً بأعجوبة عن طريق هذا الهدم — استطاعوا ، دون خجل ، أن يمنحوا إلى حب العالم حباً فسيح الجوانب ، أى حب هذا العالم ، عالم الحياة اليومية بأشجاره وسطوحه ونسائه وأصدافه وزهوره ، ولكنه يظل مغزوّ الجوانب بالمحال والعدم ، وهذا هو ما يسمى بالأعجوبة السيرىالية . ولا أستطيع إلا أن أقارنها بما كان عليه كتاب الجمهورية من الجيل السابق فى وضعهم الحياة البرجوازية بين قوسين ، إذ كانوا

(١) انظر هامش ص ١٥٣ من هذا الكتاب .

يهدمون هذه الحياة البرجوازية في أدبهم ثم يحتفظون بها في جميع ألوانها .
أليست هذه الأعجوبة السريالية هي التي نجدتها متأصلة في قصة « مولن
الكبير »^(١) ؟

فالعاطفة هنا صادقة ، وكذلك بغض الطبقة البرجوازية والضييق بها ،
غير أن الموقف لم يتغير : إذ يجب تحقيق النجاة بدون تحطيم أو بتحطيم رمزي ،
ويجب التطهر من الدنس المتأصل دون التنازل عن الفوائد التي « تنجني من الوضع
الأصلي » .

وجوهر المسألة هو أن على المرء أن يبحث لنفسه مرة أخرى عن حصن
يعتصم به كعش النسر . وكان السيرياليون أشد طمعاً من آبائهم ، فهم يعتمدون
على الهدم المادي والميتافيزيقي الذي به يتوسلون إلى تخويل أنفسهم مكانة أسمى
ألف مرة من مكانة الأرستقراطية الطفيلية . فلم يعد الغرض هو الهرب من نطاق
الطبقة البرجوازية وحدها ، إذ كان عليهم أن يثبوا إلى خارج نطاق الحال
الإنسانية . ولم يكن الشيء الذي يريد إتلافه هؤلاء الأبناء هو تركة الأسرة ؛
بل العالم . وقد عادوا إلى الطفيلية بوصفها أقل شراً ، « مجمعين على هجر كل شيء
من دراسات ومهن ، ولكن لم يكفهم أن يصيروا طفيلي الطبقة البرجوازية :
بل طمعوا في أن يكونوا طفيلي النوع الإنساني . ومهما يكن ميتافيزيقياً ذلك
الطابع الذي تميزوا به عن طبقتهم الاجتماعية ، فمن الواضح أن ذلك التغير الطبقي
قد تم لهم من جهته العليا ، وأن طبيعة ما أهمهم من أعمال كانت تحرم عليهم
تحريراً قاطعاً البحث عن جمهور بين طبقة العمال . كتب مرة بريتون : « تحدث
ماركس عن تغيير شكل العالم ، وتحدث « رامبو » عن تغيير الحياة . والأمران لدينا

(١) انظر هامش ص ٥٥ .

سواء ، ولا فرق بينهما » . وبحسبنا هذا للدلالة على طابع المفكر البرجوازي . لأن الغرض معرفة أى من التغييرين يسبق الآخر . فلا شك لدى المكافح الماركسى أن بالانقلاب الاجتماعى وحده يمكن أن تنتج تغيرات أساسية فى العواطف والأفكار . فإذا اعتقد بريتون أنه يستطيع متابعة تجاربه النفسية على هامش النشاط الثورى وفى توازٍ معه ، فهو مُدانٌ سلفاً ، لأن معنى ذلك هو القول بأنه يمكن للمرء إدراك التحرر الفكرى على حين هو رهن القيود ، على الأقل عند بعض الناس ، وبذا تصبح الحاجة إلى الثورة غير ملحة . وهى هى نفس الخيانة التى لام من أجلها الثوريون فى كل عصر « إبيكتيت »^(١) ، وبالألمس أيضاً لام « بولتيزر »^(٢) من أجلها « برجسون » . وإذا دافع امرؤ بأن « بريتون » أراد بهذا النص الإعلان عن صورة أخرى من صور التقدم المرتبطة أشد ارتباط بالحالة الاجتماعية ودخيلة الحياة الذاتية ، فإنى أجيبه بذكر هذا النص الآخر من كلامه : « كل شيء يحمل على الاعتقاد بأن هناك نقطة من نقط التفكير حيث الحياة والموت ، والحقيقى والوهمى ، والماضى والمستقبل ، وما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن ، والعالى والسافل ، تُدرك على أنها أشياء زال ما بينها من تضاد ... وعبثاً ما يبحث المرء عن باعث آخر للنشاط السيرىالى غير الأمل فى تحديد هذه النقطة » . أليس هذا إيذاناً بالقطيعة بينه وبين جمهور العمال أشد مما بينه وبين الجمهور البرجوازي ؟ لأن طبقة العمال التى تخوض السكفاح

(١) Epictète فيلسوف رواقى من فلاسفة القرن الأول الميلادى ، كان عبداً وحرره فيرون . وكان سيده يعامله بقسوة . ويحكى أنه أخذ مرة يلوى ساقه فقال له فى هدوء : إنك ستبترها . وحين تحقق ذلك قال فى هدوء أيضاً لسيده : ألم أقل لك إنك ستفصلها عن جسدى ؟

(٢) كاتب فرنسى حديث ، كان يدافع عن الاشتراكية الماركسية .

— لتنتهى نهاية طيبة فى مشروعاتها — محتاجة فى كل لحظة إلى تمييز الماضى من الحاضر والحقيقى من الوهمى والحياة من الموت . وليس من الصدفة أن « بریتون » ذكر هذه الأشياء المتضادة : إذ هى أصناف من العمل ، حاجة الثورة إليها أشد من حاجتها إلى أى شىء آخر . وحين رفضت السيريالية كل ما هو نافع لتتوصل إلى رفض كل مشروع ، وإلى رفض الحياة الشعورية ، أرست — بذلك — الهدف الأدبى القديم من الكتابة بلا مقابل ، تونسلًا إلى رفض العمل بهدمها لكل أنواعه . فهناك تأمل سلبي سيريالى يصاحبه دائماً العنف : وهذان هما المظهران المتكاملان لوضع واحد . وبما أن السيريالى قد صرف نفسه عن تدير المشروطات ، فقد انحصر نشاطه فى منطقة الدوافع المباشرة . وهنا نجد صورة للأخلاق التى دعا إليها « جيد » ، مع ما لها من طابع استغلال الحاضر استغلالاً لا طائل وراءه ، ولكن الأخلاق هنا قائمة الجوانب مثقلة . وهذا ما لا ندهش له ، لأن خُلق الفناء الذى يتمثل فى التأمل السلبي موجود فى كل حالة طفيلية ، والزمن الحاضر هو ما تستدعيه حركة الاستهلاك .

وعلى الرغم من هذا يصرح المذهب السيريالى بأنه مذهب ثورى ، ويمد يده إلى الحزب الشيوعى . وهذه هى أول مرة — منذ عهد عودة آل بوربون إلى عرش فرنسا^(١) — تعرب فيها مدرسة أدبية صراحة عن صلتها بحركة ثورية منظمة . والأسباب واضحة : إذ أن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شباناً ، يريدون — على الأخص — القضاء على أمستهم ، وعلى عمهم القائد ، وابن عمهم القس ، كما يرى « بودلير » فى ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لإحراق بيت القائد أويك^(٢) Aupick ؛

(١) عهد Restauration يطلق على فترة حكم لويس الثامن عشر وشارل العاشر ، من عام ١٨١٤ حتى عام ١٨٣٠ .

(٢) هو زوج أم بودلير بعد موت أبيه ، وكانت لديه منه عقدة أثرت فى أدبه ، وشرحها سارتر فى كتابه الذى عنوانه : « بودلير » .

وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء ، ولذلك كانت فيهم عُقد تجب تصنيفها ، من الحسد والخوف ؛ ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التي كانوا حديثي عهد بها ، مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية ، والضرائب ، وغرفة إدارة الحرب الزرقاء في ثيابها السماوية ، وحشو الرؤوس بالدعايات ؛ وكانوا جميعاً ضد رجال الدين ، لا يزيدون في ذلك ولا ينقصون عن الأب « كومب »^(١) ، ولا عن الحزب الراديكالي قبل الحرب ؛ وقد بلغ بهم الضجر كل مبلغ من الاستعمار ومن حرب مراكش . وجدير أن تخلق ضروب هذا الغضب وهذا الحقد إدراكاً تجريدياً من شأنه إنكار الحزب الراديكالي ، ويجرُّ ذلك — من باب أولى — إلى رفض الطبقة البرجوازية دون الحاجة إلى جعلها مجال عمل إرادي خاص . وبما أن الشباب هو عهد الميتافيزيقية في أبلغ صورها — كما شرح ذلك حق الشرح « أوجست كونت »^(٢) — لذا كان جلياً أن يفضلوا هذا التعبير الميتافيزيقي التجريدي للدلالة على ثورتهم ؛ غير أن هذا التعبير لا يقف موقفاً يمس نظام العالم في شيء . حقاً قد يضيفون إلى ذلك بضعة أفعال من أعمال العنف بين الحين والحين ، ولكن مظاهرها لا تنجح إلا في جلب العار لهم . وخير أمل لهم أن تكون لهم جمعيات سرية إرهابية على مثال جمعية « كلوكوكس كلان »^(٣) ، متطلعين من وراء ذلك إلى إيجاد جماعة

(١) Emile Combes (١٨٣٥ — ١٩٢١) وكان رئيساً لمجلس الوزراء من ١٩٠٢ حتى ١٩٠٥ . وكان بطل الدفاع عن السلطة الزمنية ضد سلطان الكنيسة .

(٢) Auguste Comte (١٧٩٨ — ١٨٥٧) فيلسوف فرنسي ، صاحب مذهب الفلسفة الوضعية . وكان لفلسفته تأثير كبير في الفكر الفرنسي والنقد الأدبي ونشوء بعض مذاهب أدبية . انظر كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٣٧٦ والأدب الفارن ص ٣٦٣ — ٣٦٥ .

(٣) Klu-Klux-Klan جمعية سياسية دينية قامت في شمال أمريكا عام ١٨٦٦ .

تتعلق بما يقومون به من تجارب روحية ، لتأخذ على عاتقها استخدام القوة للقيام بضروب من الهدم المادى . وبالاختصار : يريدون أن يكونوا كهنة مجتمع مثاليٍّ سلطته الزمنية ممارسة أعمال العنف [٤] . وهكذا امتدحوا انتحار « قاشيه » و « ريجو »^(١) بأنه عمل نموذجى ، وعدوا المذبحة التى لا مبرر لها (إطلاق النار على الجماهير) أبسط عمل سيريالى ؛ ثم يطلبون بعد ذلك العون من الخطر الأصفر . ولا يدركون التناقض الكبير الذى به تتعارض أعمال التخريب الجزئية هذه مع وسائل الفناء الشعرى الذى يدعون إليه . وفى الحق كلما كان الهدم موجهاً إلى ناحية خاصة كان وسيلة إلى غاية وصفية أعم ، ولكن السيريالى يقف عند هذه الوسيلة ويجعل منها غاية مطلقة ، ويأبى الذهاب إلى أبعد من ذلك . وعلى النقيض من ذلك الإلغاء التام الذى يحلم به ، فإنه لا يضر أحداً ، وما ذلك إلا لأنه إلغاء كلى . فهو أمر مطلق فى خارج نطاق التاريخ ، وهو خيال شعرى يشمل — فى نطاق ما يجب إزالته من حقائق — الغاية التى تبرر — فى نظر الأسويين والثوريين — وسائل العنف التى يضطرون إلى اللجوء إليها .

والحزب الشيوعى من جانبه مطارَدٌ من البوليس البرجوازى ، وأقل كثيراً فى العدد من الحزب الاشتراكى الفرنسى ، ولا أمل له فى تقلد السلطة إلا بعد أجل جد طويل ، ثم هو حديث العهد بالحياة ، وعلى غير ثقة من وسائله ، بل لا يزال منها فى دورته السلبية . وقصده كسب الجماهير ، وتكوين خلايا له بين الاشتراكيين ، وفصل العناصر التى يتيسر له فصاها من هذه الجماعة التى تطارده ليضمها إليه : وسلاحه الفكرى هو النقد . إذن لم يكن غريباً منه أن يرى فى

(١) Rigaud (١٦٥٩ — ١٧٤٣) رسام فرنسى . ويعد السيرياليون الأدب تجربة تتجاوز الحلية اللفظية أو التعبير العاطفى إلى غاية أكبر فى صراع الشخص مع نفسه وحالاته صراعاً قد ينتهى بالانتحار . ثم يضربون المثل بانتحار « قاشيه » و « ريجو » كما يقول المؤلف .

السيريالى حليفاً موقوتاً هو على استعداد لتركه حينما لا تكون له حاجة به : لأن السلبية — وهى لب السيريالية — ليست سوى مرحلة أمام الحزب الشيوعى . فهذا الحزب لا يمكن أن يعتدّ ، ولو لحظة واحدة ، بالكتابة^(١) الآلية ، ولا بالتنويم ولا بالصدفة^(٢) الموضوعية ، إلا بقدر ما تستطيع هذه الوسائل تقديم المعونة إليه على تحلل الطبقة البرجوازية . وظاهرٌ ، إذن ، أن هذا نوع من الاتفاق فى المصالح قد وحد بين المفكرين والطبقات المهضومة ، كما كان هذا شأن المؤلفين فى القرن الثامن عشر . ولكن لم يكن هذا الاتفاق إلا سطحياً . وهناك — بعد — مصدر عميق لما بينهما من خلف ، ينحصر فى أن السيريالية لاتهم إلا قليلاً بدكتاتورية العمال ، وترى فى الثورة — بوصفها قسوة محضة — الغاية المطلقة ؛ على حين تحصر الشيوعية غايتها فى تقلد الحكم ، وتبرر بهذه الغاية ما تريق من دم . ثم إن العلاقة بين السيريالية وطبقة العمال علاقة تجريدية وغير مباشرة . وقوة الكاتب منحصرة فى تأثيره المباشر فى الجمهور ، وفيما يشير بكتابته من أنواع الغضب والحماسة والتأمل . وقد ظل « ديدرو » و « روسو » و « فولتير » فى علاقة دائمة مع الطبقة البرجوازية ، لأنها كانت تقرأ ما يكتبون . ولكن ليس

(١) انظر هامش ص ١٥٩ من هذا الكتاب .

(٢) *Le hasard objectif* هو عند السيراليين مجموع الظواهر التى تكشف عن تداخل عنصر العجائب فى شئون الحياة اليومية . وعن طريقها يبدو أن الإنسان يعيش فى وضوح النهار وسط شبكة من هذه العجائب التى باكتشافها والوقوف عليها يمكنه أن يتقدم فى حياته الباطنة نحو النقطة العليا . وهى عندهم النقطة التى تمضى فيها الأضداد . فمثلاً كان « بريتون » ولوعاً بالسير فى الطرقات المعلقة على جباه الجبال العالية ، ليتأمل فى نفسه تولد شعور يختلط فيه مبدأ المتعة بمبدأ الواقع الحقيقى ، ويختلط فيه الحلم بالحياة المادية ، والترات الخاص بيواطن النفوس والسحر بالقضايا الثورية فى العالم الحديث . ولم يكن يهمه أن يناقش نظرياً مثل هذه المقابلات بقدر ما كان يهمه على الأخص إظهار عجائب الوجود الإنسانى فى الوقائع ، وتأويلها ، حيث يتحقق التلاقى الغريب بين الذاتى والموضوعى ، وبين الأحلام الفردية وحوادث الحياة المادية والاجتماعية . وفى قصته : نادجا Nadja مواضع كثيرة تصلح أمثلة لهذا الذى سماه السيراليون الصدفة الموضوعية على نحو ما أوجزنا .

للسيرالية أى قارىء فى طبقة العمال ، إذ كانت لا تعدو علاقتهم مجرد صلة خارجية بالحزب ، أو بالأحرى : بذوى الفكر فيه . أما جمهورهم فى طبقة أخرى هى الطبقة البرجوازية ، وهذا ما لا يجهله الحزب الشيوعى الذى لا يستخدمهم إلا لإحداث الاضطراب فى البيئات الحاكمة . وهكذا تظل تصريحاتهم الثورية نظرية صرفة ما دامت لا تمس شيئاً من سلوكهم ، ولا تكسب لهم قارئاً واحداً ، ولا تجد أى صدى لدى العمال ، ويظلون طفيلي الطبقة التى يسبونها ، وبذا يظلون فى تمردهم على هامش الثورة . وقد انتهى « بريتون » نفسه إلى الاعتراف بذلك ، مؤكداً لنفسه الاستقلال النظرى فى الكتابة : إذ كتب إلى « نافيل »^(١) ، يقول : « لا يوجد بيننا من لا يتمنى انتقال الحكم من أيدي الطبقة البرجوازية إلى أيدي طبقة العمال . وفى انتظار ذلك نعتقد أن متابعة التجارب النفسية لا تقل ضرورة عن ذلك . ويكون هذا طبعاً دون رقابة خارجية ، حتى الرقابة الماركسية .. فالمسألان متميزتان فى جوهرهما » .

وقد وضح هذا التعارض حين انتقلت روسيا السوفيتية ، ومعها الحزب الشيوعى الفرنسى ، إلى دور التنظيم الإيجابى ، فقد انصرفت عنها إذ ذاك السيرالية ، لبقائها سلبية فى جوهرها . وعندئذ اقترب « بريتون » من جماعة « تروتزكى » ، وإنما كان ذلك لأن هؤلاء قلة مطاركون لا يزالون — بعد — فى المرحلة السلبية فى النقد . ثم استخدم التروتزكيون بدورهم السيراليين أداة تفريق وتحلل . ويوجد خطاب من « تروتزكى » إلى « بريتون » لا يدع مجالاً للشك فى هذا الشأن . ولو أن المؤتمر الرابع الدولى للشيوعية كان قد استطاع أن ينتقل هو أيضاً إلى الدور الإيجابى لكان من الواضح أن توجد فرصة للقطيعة بينه وبين السيراليين .

(١) Pierre Naville من موجهى الثورة السيرالية .

وهكذا ظلت أولى محاولات الكاتب البرجوازي للتقرب من طبقة العمال مشروهاً وهمياً وتجريدياً ، لأنه لا يبحث عن جمهور ، بل عن حليف ؛ ولأنه مناصر لتقسيم السلطة إلى زمنية وروحية ، باق في حدود نوع من التعاليم الميتافيزيقية التجريدية ؛ ولهذا ظل محصوراً في حدود نوع من الكهانة . فالاتفاق المبدئي بين السيريالية والحزب الشيوعي ضد الطبقة البرجوازية لم يتجاوز المظهر ؛ إذ لم يوحد بينهما سوى فكرة السلبية النظرية . والواقع أن سلبية الحزب الشيوعي موقوتة ، فهي لحظة تاريخية ضرورية في مشروعه الكبير للتنظيم الاجتماعي ؛ في حين تظل السلبية السيريالية — على الرغم من كل ما يقال عنها — قائمة خارج حدود التاريخ : في الحاضر والأبدية معاً ؛ فهي الغاية المطلقة للحياة والفن . وفي موضع ما ، أكد « بريتون » الوحدة ، أو على الأقل التوازي ، بين المفكرين في كفاحهم ضد الشوائب الحيوانية وطبقة العمال في كفاحهم ضد الرأسمالية . ومعنى هذا إثبات « الرسالة المقدسة » لطبقة العمال . وهذه الطبقة في إدراك « بريتون » بمثابة كتيبة من الملائكة وظيفتها التدمير ، في حين يدافع عنها الحزب الشيوعي لأنها سد ضد كل اقتراب سيريالي . وليست هي في الحقيقة — فيما يخص الكتاب — إلا أسطورة قريبة الشبه بالأساطير التي تحتل مكان العقيدة . ودورها في تهدئة ضمائرهم شبيه بالدور الذي لعبته أسطورة الشعب عام ١٨٤٨ عند ذوى الإرادة الخيرة من كتاب ذلك العهد . وتنحصر أصالة الحركة السيريالية في محاولتها احتكار كل شيء في وقت واحد : الرقي إلى طبقة أعلى ، والنزعة الطفيلية ، والأرستقراطية ، وميتافيزيقية الاستهلاك ، والتحالف مع القوى الثورية . وقد دل تاريخ هذه المحاولة على أن الإخفاق كان مصيرها . ولكن لم يكن من المحتمل إدراك هذا المصير قبل ذلك بخمسين عاماً : ففي ذلك العهد لم يكن من الممكن أن توجد علاقة بين الكاتب البرجوازي وطبقة العمال سوى الكتابة عن هذه الطبقة أو من أجلها . وقد يَسَّرَ عامل جديد — وإن يكن قصير

الأجل — القيام بمقد موقوف بين الأرستقراطية الفكرية والطبقات المهضومة ، وذلك العامل هو « الحزب » ، لقيامه بالوساطة بين الطبقات المتوسطة وطبقة العمال . وأريد أن أقرر حقاً أن السيريلية ليست إلا نتاجاً من نتاجات ما بعد الحرب ، مع ما لها من طابع غامض كمعبد أدبي ، أو مدرسة روحية ، أو مذهب كنسي ، أو جماعة سرية [٥] . وعلينا — بعد — أن نتحدث عن « موران »^(١) ، و « دريولاروشيل »^(٢) ، وعن كثير غيرها . ولكن إذا بدت كتب « بريتون » و « پيريه »^(٣) و « دينو »^(٤) أكثر تمثيلاً للسيريلية ، فإن الكتب الأخرى تحتوى — ضمناً — على نفس صفاتها . فوران نموذج ابن السبيل الرحالة المستهلك الذى يلغى التقاليد الوطنية بإيجاد صلات بين بعضها والبعض الآخر ، على حسب طريقة متشككي العصور القديمة ، وعلى حسب طريقة « مونتيني »^(٥) ، ثم يرمى بها فى السلة كأنها سرطان البحر [الكبوريا] . ويتركها دون شرح ، يكل إليها أمر تمزيق نفسها بنفسها . وغرضه الوصول إلى نقطة فى سلم الألحان السيريلية حيث تمحى فوارق العادات واللغات ، وتصير المصالح إلى حالة يتعذر

(١) Paul Morand كاتب معاصر ، ولد فى روسيا ، وتعلم فى أماكن كثيرة ، منها أكسفورد . ومن قصصه : « مفتوح ليلا » (١٩٢٢) و « مغلق ليلا » (١٩٢٣) و « لاشيء سوى الأرض » (١٩٢٦) — وهى فى مجلتها وصف تأثرى لعالم ما بين الحربين ، وخصوصاً أثناء الليل .

(٢) انظر هامش ص ٧٧ من هذا الكتاب .

(٣) Benjamin Péret (١٨٩٩ — ١٩٥٩) من أعضاء السيريلية البارزين . وعالمه الشعرى عجيب يسبح فى اللاشعور .

(٤) Albert Denos (١٩٠٠ — ١٩٤٥) من شعراء السيريلية ، ومن أشهر دواوينه : « أجسام وخبرات » (١٩٣٠) واشترك فى حركة المقاومة ، واعتقل ومات فى السجن فى تشيكوسلوفاكيا .

(٥) انظر هامش ص ٣٣ من هذا الكتاب .

التمييز بينها تعذراً تاماً . وتلعب السرعة هنا دور طريقة النقد لبعض^(١) حالات الجنون . فموضوع قصته : « أوروبا المدللة » L'Europe Galante هو محو حدود البلاد بتأثير طرق المواصلات الحديدية ، وموضوع قصته الأخرى : « لا شيء سوى الأرض » Rien que La Terre هو محو حدود القارات بالطيران . و « موران » يجعل الأسويين يتزهون في لندن ، والأميركيين في سوريا ، والترك في الترويج ، ليضع عاداتنا أمام هذه العيون ، كما فعل « مونتيسكيو »^(٢) حين وضعها أمام أنظار الفرس . وهذه آكد وسيلة لتجريد العادات من جميع مبرراتها . ولكنه في نفس الوقت يصوغ قصته بحيث يجعل هؤلاء السامعين

(١) يسمى السيراليون ذلك : الطريقة النقدية لبعض حالات الجنون La méthode paranolaque critique وهي التي اخترعها « دالي » . وهي طريقة تلقائية للمعارف غير المنطقية ، مؤسسة على النقد الموضوعي النهجي لبعض حالات التداعي عند المصابين بنوع من الجنون فيه حالة تداعي المعاني مصحوبة بعنصر الوعي . وفي هذه الحالة يستثار المريض بأي كلام وبأية محادثة ، بحيث يحس الصوت قوياً لدرجة يعتقد أن المتحدث يقصد أن يثير ضيقه عمداً بحديثه . والمريض في هذه الحالة يميل إلى تجسيم الآخرين جميعاً في شخص يجعله ، ظالماً ، مسئولاً عن سبب ضيقه الذي هو في الواقع منبعث من ذات نفسه . وفي هذا الشخص يتجسد الآخرون جميعاً ، ويتحددون تحديداً مطلقاً غير مرتبط بإنسان بعينه . ولهذا تأويل ذو دلالات جماعية وموضوعية معاً عند السيراليين . وفي هذه الحالة أيضاً يتوهم المريض مستقبلاً عجيباً على حسب ما يثيره في الحاضر أو الماضي . وعندما أن مثل هذه الحالة لم تعرض لإدجار ألان يو في مثل قصيدته : « الغراب » فحسب ، ولكنها عرضت لآخرين ، يذكرون منهم « جيمس وات » الذي أدرك في حالة مثل هذه الحالات المرضية مبدأ الآلة البخارية . وبهذه المناسبة يذكر أندريه برتون : « في حجرة مظلمة ، كان جيمس وات ينظر بعينه المستقبل ، ينظر الآلة البخارية . فإذ لم يكن في الواقع كان هو يراه رأي العين » . ثم يعلق برتون على ذلك بقوله : وجوهر السيرالية هو أن الذي لا وجود له موجود .

(٢) في كتابه : « الرسائل الفارسية » وفيه رسائل لشخصيتين تخيلهما من إيران ، زارا ياريس في أواخر عهد لويس الرابع عشر . وفي هذه الرسائل لقد لاذع لعادات فرنسا وتقاليدھا وسياستها في ذلك العصر . وقد نشرت هذه الرسائل عام ١٧٢١ — وفي الرسائل كذلك نقد للأدب الفرنسي وبعض أمور المجتمع والحرب ، وهجاء لحياة المتعة واللذة بين نساء القصور في الشرق لذلك العهد .

يفقدون كثيراً من صفاء فطرتهم ، فيصيرون — سلفاً — غير أوفياء لعاداتهم ، دون أن يتمسكوا بعاداتنا تمام التمسك . وفي هذه اللحظة من لحظات التحول ، تصبح نفس كل واحد منهم مجال صراع بين المناظر الفنية المستوردة وآلئنا المنطقية ، فيهدم كلاهما الآخر . وعلى الرغم من ذلك ، فإن كتب «موران» تؤذن بالقضاء على الولوع بما هو أجنبي ، وذلك لما هي محشوة به من بهرج البريق الزائف والزينة الغثة والأسماء الغريبة الجميلة . وهذه الكتب أساس أدبٍ بأكمله يهدف إلى محو اللون الموضوعي^(١) للصورة الأدبية ، إما ببيان أن المدن النائية التي حللنا بها في طفولتنا عادية ومألوفة إلى حد السأم الموثس في عيون ساكنيها ونفوسهم ، على نحو ما عليه محطة «سان لازار» و«برج إيفل» في قلوبنا وعيوننا ، وإما بجعلنا نلح المهرلة والتصنع وانعدام العقيدة من وراء الشعائر التي كان رحالة القرون السالفة يصفونها لنا في إجلال بالغ مداه ؛ وإما بأن يوحى إلينا — من خلال النسيج البالي من المناظر الشرقية والأفريقية — بتحكم الآلية والمنطق الرأسمالي في كل مكان . ولم أشعر قط بالمعنى العميق لهذه الوسيلة بقدر ما شعرت به يوماً من أيام صيف عام ١٩٣٨ ، بين مدينتي «ماجادور» و«صافي» بمراكش ، حينما مررت في سيارة أجرة عامة بمسلة على وجهها برقع تقود برجليها دراجة . مسلة فوق دراجة !! ها هو ذا موضوع يناقض بعضه بعضاً ليهدم نفسه بنفسه ، ويمكن أن يكون مطلب السيرياليين ومطلب «موران» على سواء . فالآلية المحددة للدراجة تناقض الأحلام المتعثرة في عالم الحريم التي يضيفها المرء إلى تلك المخلوقة المبرقة في عبوره بها ؛ على حين أن بقايا الملذات الغامضة السحرية — بين هذه الحواجب المرسومة وخلف هذه الجبهة الضيقة — تتناقض بدورها مع هذه الآلية ،

(١) اللون الموضوعي أو الطابع المحلي كان الرومانتيكيون أول من حرص عليه في الأدب . وفيه يعيشون — في دقة تاريخية — البيئة والعصر اللذين تجري فيهما أحداث المسرحية والقصة . وقد احتفظ الواقعيون بذلك بعد الرومانتيكيين .

مما يجعل المرء يشعر أن وراء هذا النوع الموحد من الزى الرأسمالى منطقة مقيدة مقهورة ، بها شيء يتردد بين السم والرقيا . فمن أشباح المنظر الأجنبى ، إلى التناقض الحال السيرىالى ، إلى النفور البرجوازى ؛ فى الحالات الثلاث يذوب المعنى الواقعى ، ليعاود المرء من ورائه الاحتفاظ بحال من التوتر متناقضة مثيرة للفضب . والحيلة واضحة فى أحوال هؤلاء الكتاب الرحالة : فهم يقضون على حالة استجلاب الصور الأجنبية ، لأنهم دائماً أجنب بالنسبة للفرد من الناس ، ولا يريدون أن يكونوا كذلك ، فهم يهدمون التقاليد والتاريخ ليهربوا من موقفهم التاريخى . ويريدون أن ينسوا أن الوعى الأكثر وضوحاً وصفاءً هو دائماً الملقح بما هو خارج عن ذاته ، ويريدون أن يقوموا بعملية تحرير وهمى بوساطة تدويل تجرىدى ، وأن يخلقوا — بالنزعة العالمية — أرستقراطية محقة فى تحويمها .

و « دريو » مثل « موران » فى استخدامه أحياناً لهدم الصور الأجنبية نفسها بنفسها . ففى قصة من قصصه يصبح قصر الحمراء حديقة قاحلة من حدائق إقليمية تحت سماء رتيبة . ولكنه من خلال هدمه الأدبى للموضوع والمحب ، ومن خلال عشرين سنة فى صنوف الجنون والحسرة ، إنما كان يدأب فى هدم نفسه . وعندما خلا وفاضه أصبح مدخن الأفيون ، وأخيراً جذبه دوار الموت إلى الاشتراكية الوطنية ؛ وقصته : « جيل »^(١) — وهى قصة حياته الموثقة الوضرة — تدل على أنه كان الصديق اللدود للسيرىاليين . ولم تكن نازيته ، أيضاً ، إلا توقاناً لانقلاب عالمى ، فهى تبدو — عملياً — غير ذات أثر ، شأنها فى ذلك شأن

(١) Gilles قصة للكاتب الفرنسى المعاصر « دريولا روشيل » الذى ولد عام ١٨٩٣ . وفى هذه القصة تجسم لإخفاقه فى حياته كما يشعر هو به . وفيها يستغرق بطله المفضل « جيل » فى شعوره بأنه على شفا الانتحار فى كل لحظة . وليس الانتحار عنده مجرد عمل تعليمى . ظروف العيش ، ولكنه النهاية المحتومة للمصير البائس المثير . ولكن يتراءى فى هذا التصوير تأنيب الضمير والشعور بالمشاركة فى الإثم ، لأنه مغرور فى الشعور بإرادة مشلولة منغمسة فى نوع من التحلل الخلقى لم يستطع أن يبرحه . ولم يبق لديه سوى تحطيم نفسه فى عمل ما وإن يكن تافهاً ، فى الحب أو فى الموت . وقد صور فيها ذلك الجانب السىء من حياته ، فبين لنا أنها حياة مخففة .

شيوعية «أندريه بريتون». وكلاهما كاتب ، وكلاهما تحالف مع السلطة الزمنية في براءة وبعد عن الأغراض . ولكن السيراليين أصبح أجساماً ، إذ تم أسطورتهم في الهدم عن شهية نغمة هائلة ، فهم يريدون هدم كل شيء سوى أنفسهم ، كما يشهد بذلك فزعهم من الأمراض والآفات والمقابر . و «دريو» — الحزين الصادق كل الصدق في شعوره — قد فكر في الموت ، فكان بغضه لنفسه هو سبب بغضه لبلده وللناس . وقد انصرفوا جميعاً يبحثون عن المطلق ، وبما أنهم محوطين جميعاً بما هو نسبي ، فقد طابقوا بين المطلق والمستحيل . وترددوا جميعاً بين دورين : دور الإعلان عن عالم جديد ، ودور تصفية العالم القديم . وبما أنه في أوروبا عقب الحرب كان تَبَسُّينٌ^(١) أمارات الانحلال أيسر من تبين علامات النهضة ، لهذا اختاروا جميعاً دور التصفية . ولأجل تهديئة ضمائرهم ، وضعوا من جديد موضع الاعتبار أسطورة «هيرقليطس» القديمة ، التي بمقتضاها تتولد الحياة^(١) من الموت . وقد استحوذت عليهم جميعاً فكرة النقطة الخيالية في سلم الحائهم ، وهي وحدها الساكنة في عالم من الحركة ، حيث يتوحد الهدم — بوصفه هدماً كاملاً لا أمل فيه — مع البناء المطلق . وقد سحرم جميعاً العنف من أي مصدر أتى : وبالعنف أرادوا أن يحرروا الإنسان من حالته الإنسانية ، ولهذا تقربوا إلى أحزاب متطرفة ، ناسبين إليها — على غير أساس — أهدافاً عسيرة الفهم . وقد خدعوا جميعاً ، فلم تحدث الثورة التي أرادوا ، وهزمت النازية . وقد عاشوا في عصر مريح مبذّر ، كان اليأس فيه ترفاً كذلك . وقد أدانوا جميعاً بلدهم ، لأنه كان لا يزال في مجون النصر . وأعلنوا الحرب ، لأنهم كانوا يعتقدون أن السلام سيكون طويلاً . وكانوا جميعاً ضحايا الدمار في سنة ١٩٤٠ . ذلك أن لحظة العمل قد وامت ولم يكن واحد منهم على استعداد لها ، فمنهم من قتلوا ، وآخرون في المنفى ؛ ومن عادوا من هؤلاء

(١) كان «هيرقليطس» يقول بتحول الأضداد بعضها إلى بعض ، فالموت ينشأ من الحياة ، والحياة تنشأ من الموت . راجع في ذلك : ربيع الفكر اليوناني للدكتور عبد الرحمن بدوي .

ظلوا منفيين بيننا . وكانوا المؤذنين بالكارثة في سنى البقرات السمان ، وفي سنى البقرات العجاف لم يبق عندهم شيء يقولونه [٦] .

وعلى هامش هؤلاء الأطفال المتحالفين المتحالفين الذين يجدون من الفجاءة والجنون في منزل أبيهم أكثر مما يجدون في معابر الجبال الضيقة وفي مواطن الأقدام في الصحراء ؛ وعلى هامش الكبار المتغنين باليأس وأشقايتهم الصغار الذين لم تحن — بعد — ساعة إليهم إلى المراح ؛ على هامش هؤلاء جميعاً ازدهرت قليلاً نزعاً إنسانية . فكان « بريغو »^(١) ، و « بطرس بو »^(٢) و « شامسون »^(٣) ، و « أفيلين »^(٤) ، و « بوككر »^(٥) في سن « بريتون »

(١) Marcel Prévost (١٨٦٢ — ١٩٤٠) من كتاب القصة الذين لا قوا نجاحاً في القصص الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وقد اهتم على الأخص بتفسير نفسية النساء ، ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أنصاف العذارى » (١٨٩٤) ، ثم سلسلة من القصص عنوانها : « رسائل إلى فرانسواز » (١٩٠٢ — ١٩٢٨) .

(٢) Pierre Bost من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ — وصف في كتابه حالة الإخفاق النفسى التى أعقبت الحرب العالمية الأولى . ومن قصصه : « القضيحة » (١٩٣٠) وهى قريبة في وجهتها الاجتماعية من قصة « التربية العاطفية » التى كتبها فلوير من قبل . وله قصة أخرى : « النساء والرجال ، أو الإفلاس » (١٩٢٨) يصور فيها نزعة الإنسانية الكريمة ، كما وصف سجناء فرنسا من الأسرى عام ١٩٤٠ في قصة له عنوانها : « عام في درج من الأدراج » .

(٣) André Chamson من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠٠ ، وعنى بتصوير الفلاحين وحياة الريف كما عاصرها . ومن قصصه : « رجال من الشارع » (١٩٢٧) و « جريمة العدول » (١٩٢٨) تصف حياة أسرة من الفلاحين ، لها مكائنها . بدأت القرية تهمهم بجريمة خطيرة ؛ و « سنة المهزومين » (١٩٣٤) يصور آثار الهزيمة في ألمانيا ؛ و « بثر العجائب » (١٩٤٤) في شأن المتعاونين مع الألمان أثناء الحرب .

(٤) Claude Aveline من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، يصور في قصصه حياته وطفولته . ويستغرقه التفكير في سر الحياة والموت ، كما يتضح في « نزهة مصرية » (١٩٣٤) و « معك أنت » (١٩٤٥) ، ومن قصصه كذلك : « السجين » (١٩٣٧) .

(٥) André Beucler فرنسى من الكتاب المعاصرين ، ولد في روسيا عام ١٩٠٠

و « دريو » تقريباً . وكان بدء إنتاجهم متألقاً . فكان « بو » بين تلاميذ الليسيه حين كان « كوپو »^(١) يمثل مسرحيته التي عنوانها : l'Imbécile وكان « پريشو » في مدرسة المعلمين العليا ملحوظ المكانة . ولكنهم في ميلاد مجدهم ظلوا متواضعين ، فلم يشتهروا أن يلعبوا دور العاصفة في الرأسمالية مثل « أرييل »^(٢) ولا أن يزعموا أنهم ملعونون^(٣) ولا أنهم أنبياء . حينما سئل « پريشو » لماذا كان يكتب ، أجاب قائلاً : « لأ كسب عيشي » . وقد صدمتني هذه الجملة في ذلك العهد ، لأن أساطير القرن التاسع عشر الأدبية الكبيرة كانت لا تزال تضطرب في رأسى مثل أسمال . على أنه — بعد — على خطأ : إذ لا يكتب المرء لكسب عيشه . ولكن الذى كنت أعده إسفافاً رخيصاً منه كان في الحقيقة تعبيراً عن إرادة التفكير في صلابه ووضوح ، بل وعلى كره إذا دعت الحاجة . ومقاومة من هؤلاء المؤلفين ضد الشيطانية والملائكية ، لم يريدوا أن يكونوا قديسين ولا حيوانات ، بل أناساً فحسب . وربما كانوا — منذ الرومانتيكية — هم أوائل الكتاب الذين لم يعدوا أنفسهم أرستقراطيين الاستهلاك ، ولكن عمالاً في حجراتهم ، شأنهم شأن مجلدى الكتب وصانعى الملابس المخرمة . ولم يعدوا الأدب مهنة بنية الحصول على رخصة بيع بضائهم

= ١٨٩٨ ، ورأى روسيا بعد الثورة ، ووصفها في : « مناظر طبيعية ومدن روسية » (١٩٢٩) . ثم هو ولوع بوصف صفارات الناس في المجتمع ، الذين ينوءون بعثه ، وفي يده زمام مصائرهم . ومن قصصه أيضاً : « مدخل الاضطراب » (١٩٢٥) و « المدينة المجهولة » (١٩٢٥) .

(١) Jacques Copeau (١٨٧٩ — ١٩٤٩) من أشهر الممثلين الفرنسيين ، وقد كتب عن ذكرياته في حياته المسرحية .

(٢) انظر هذا الكتاب هامش ص ٩٢ .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٤٣ .

لمن يبذل فيها أغلى ثمن ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أرادوا أن يأخذوا مكانهم الجديد في مجتمع عامل ، دون تكبر أو استخذاء . فالمهنة تُتعلم ، ثم ليس لمارسها حق احتقار عملائه . وبهذا بدءوا ، هم أيضاً ، في رسم عام لطريقة من طرق التوفيق بينهم وبين الجمهور . وكانوا على درجة من الصدق لا يمكن معها أن يعتقدوا أنهم ذوو عبقرية ، أو أن يطالبوا بحقوقها . وكانوا لذلك يثقون في الجهد أكثر من ثقتهم في الإلهام . وربما أعوزتهم تلك الثقة الحقاء في نجم سعدم ، وذلك الكبرياء الباغي الأعمى ، مما هو من خواص عظماء الناس [٧] . وكانت لهم جميعاً تلك الثقافة المتينة الهادفة التي كانت الجمهورية الثالثة تلقنها لموظفيها مستقبلاً . وهكذا صاروا كلهم تقريباً موظفين في الدولة ، فمن أمناء في مجالس الشيوخ والنواب ، إلى مدرسين ، إلى حفظة بالمتاحف . ولكن بما أن أكثرهم نشأ في بيئات متواضعة ، لذلك لم يكونوا يهتمون باستخدام معارفهم في الدفاع عن التقاليد البرجوازية . ولم يتصرفوا قط في تلك الثقافة على أنها خاصة من الخواص التاريخية ، وإنما رأوا فيها أداة ثمينة يصيرون بها رجالا . ثم كان لهم في « ألان فورنييه »^(١) أستاذ من أساتذة الفكر ، يبغض التاريخ . ولأنهم اقتنعوا مثله بأن مشكلة الخلق هي في كل العصور ، كانوا يرون المجتمع في ثوبه الحالي . وهم أعداء علم النفس والعلوم التاريخية . وسريعوا التأثير تجاه المظالم الاجتماعية ؛ ولكنهم — لتشبعهم المفرط بفلسفة « ديكارت » — أبعد ما يكونون من الاعتقاد في صراع الطبقات . لذلك كان عملهم الوحيد هو ممارسة مهنتهم — بوصفهم ناساً — ضد الأهواء ومزلات الهوى ، وضد الأساطير ؛ وذلك باستخدام الإرادة والعقل استخداماً لا ضعف فيه . وقد أحبوا صغار الناس ،

(١) انظر هامش ص ٥٥ .

من عمال باريس ، والصناع ، وصغار البرجوازيين ، والمستخدمين ، وأبناء السبيل ؛ ودفعتهم أحياناً عنايتهم بأن يقصوا هذه المصائر الفردية إلى التطرف لإرضاء النزعة الشعبية . ولكنهم — خلافاً لهذه الفئة المفروضة من الطبيعيين — لم يقبلوا قط أن تكون الجبرية الاجتماعية والنفسية هي لحة العيش لهذه الصنوف المتواضعة من الوجود ؛ وخلافاً للواقعية الاشتراكية ، لم يريدوا أن يروا في أبطالهم ضحايا يائسة للاضطهاد الاجتماعي ؛ بل اهتم هؤلاء الأخلاقيون بأن يبنوا — في كل حالة تناولوها — جانب الإرادة والصبر والجهد ، مفسرين النقائص بأنها أخطاء ، والنجاح بأنه استحقاق . وقلما عنوا بالمصائر الشاذة ؛ ولكنهم أرادوا أن يُظهروا أن من الممكن أن يظل الإنسان إنساناً حتى في الشدائد .

واليوم مات كثير منهم ، وصمت الآخرون ، أو هم ينتجون قليلاً على فترات متباعدة . ويمكن أن يقال ، بعامة ، إن هؤلاء الكتاب — الذين طار صيتهم متألقاً في بداية إنتاجهم ، والذين كونوا حوالى عام ١٩٢٧ نادياً يسمى : « نادي من هم دون الثلاثين » — قد ظلوا كلهم تقريباً متخلفين في الطريق . من المؤكد أن هناك جانباً للأحداث الفردية يجب أن يوضع في الحسبان ، ولكن الأمر من الغرابة بحيث يتطلب شرحاً أعم . لم تكن تعوزهم الموهبة ولا طول النفس ؛ وهم — من وجهة النظر التي تشغلنا الآن — يجب أن يُعدوا رواداً ؛ إذ أنهم كفوا عن عزلة الكبرياء التي كان عليها الكاتب ، وأحبوا جهودهم ، ولم يحاولوا تبرير الامتيازات المكتسبة ، ولم يتأملوا في الموت أوفى المحال ؛ ولكنهم أرادوا أن يلقنونا قواعد للحياة ، ومن المؤكد أن الجمهور كان يقرأ لهم أكثر مما كان يقرأ للسيراليين . وعلى الرغم من ذلك ، إذا أراد المرء أن يضع اسماً للاتجاهات الأساسية للأدب بين الحربين ، عليه أن يفكر في السيرالية . فمن أين جاء إخفاقهم ؟

أعتقد أن هذا الإخفاق يفسر بالجمهور الذي اختاروه لأنفسهم ، مهما يكن هذا مزعماً غريباً . ففي حوالى عام ١٩٠٠ وُجدت طائفة برجوازية صغيرة كانت على تمام الوعى بنفسها على أثر انتصارها فى مسألة « دريفوس »^(١) . وهى طائفة جمهورية ، ضد رجال الدين ، وضد التعصب للجنس ، ذات نزعة عقلية ، ثم هى فردية تقدمية . وهى معجبة بنظمها ، وتقبل تعديلها ، لا قلبها . ولا تحقر طبقة العمال ، ولكنها تشعر أنها جد قريبة منها ، حتى ليمنعها هذا القرب من أن تكون على وعى باضطهادها لها . وتعيش عيشة المقل ، بل حياة العسر أحياناً ، ولكنها لا تتطلع إلى الثراء ، ولا إلى صنوف العظمة المنيعة ، بقدر ما تتطلع إلى تحسين مجرى عيشها فى أضيق الحدود . وعلى الأخص : تريد أن تعيش . والحياة عندها هى أن يختار المرء مهنته ، ويمارسها عن ضمير ، بل عن شغف ، وأن يحتفظ فى العمل بشيء من الاستقلال ، وأن يراقب مراقبة فعالة ممثليه السياسيين ، وأن يعبر فى حرية عن شئون الدولة ، وأن ينشئ أولاده تنشئة كريئة . وهم ديكارتيون فى حذرهم من كل ارتقاء فجائى . وهم على خلاف الرومانتيكيين الذين كانوا يأملون دائماً أن تنقض عليهم السعادة كأنها كارثة . وهم أقرب إلى التفكير فى قهر أنفسهم منهم إلى التفكير فى تغيير مجرى العالم . هذه الطبقة التى سُميت تسمية موفقة : « الطبقة المتوسطة » ، علمت أبناءها أنه لا يصح الإفراط فى الاستزادة ، وأن أحسن الأشياء نقيض خيرها . وهى مُحَبِّذَةٌ لمطالب العمال ، على أن تظل هذه المطالب فى الميدان المهنى البحت . وليس لها من تاريخ ، ولا اتجاه تاريخى ، إذ ليس لها ماض ولا تقاليد ، على خلاف حال البرجوازية الكبيرة . وليس لها من أمل

(١) انظر هامش ص ٢٨٧ — ٢٨٨ من هذا الكتاب .

فسيح في المستقبل ، خلافاً لطبقة العمال . وهم لا يعتقدون في الله ، ولكنهم بحاجة إلى أوامر جد حاسمة بها يتمحقق معنى لأنواع الحرمان التي يقاسونها . ولهذا كان من بين مهامهم الفكرية تأسيس أخلاق مدنية . وفي ذلك بذلت الجامعة جهدها — وهي كلها منتمية لهذه الطبقة المتوسطة — مدى عشرين عاماً فيما كتبته « دوركيم » و « برانشيج » و « ألان » ، ولكن دون نجاح . فقد كان هؤلاء الجامعيون — بطريق مباشر أو غير مباشر — أساتذة الكتاب الذين نتحدث عنهم . وقد شب هؤلاء الفتيان من البرجوازية الصغيرة ، وتعلوا على مدرسين من البرجوازية الصغيرة ، وُهيثوا — في السربون أو في المدارس الكبيرة — لمهن البرجوازية الصغيرة ، ولذا عادوا لطبقتهم حينما بدءوا الكتابة . وفوق ذلك لم يتركوا قط تلك الطبقة . وفي قصصهم الطويلة والقصيرة نقلوا هذا الخلق ، وساعدوا على تحسينه ، وحولوه إلى نوع من اللاهوتية التي تعالج حالات الضمير ، ذلك الخلق الذي كان الناس جميعاً يعرفون أوامره دون أن يعثر إنسان على مبادئه . وقد ألحوا — فيما كتبوا — على صنوف الجمال والمغامرة ، وكذلك على الحديث عن مشقة مجد المهنة . ولم يتغنوا بمجنون الحب ، بل فضلوا التغنى بالصدقة الزوجية ، وبالزواج ، ذلك المشروع المشترك . وأسسوا نزعتهم الإنسانية على المهنة والصدقة والتضامن الاجتماعي والألعاب الرياضية . فهذه البرجوازية الصغيرة — التي كان لها من قبل خزنها السياسي : الراديكالي — الاشتراكي ؛ وشركة ضمانها المتبادل المسماة : عصبة حقوق الإنسان ؛ وجماعتها السرية : « الماسونية » ؛ وجريدتها اليومية : « العمل » Action — قد أصبحت ولها كتابها ، بل وصحيفتها الأسبوعية المسماة بهذا الاسم الرمزي : « ماريان » . وكان « شمسون » و « بوز » و « بريشو » وأصدقائهم يكتبون لجمهور من الموظفين والجامعيين وكبار المستخدمين والأطباء ومن إليهم . وخلقوا أدباً راديكالياً اشتراكياً . ولكن كانت الراديكالية هي الضحية الكبرى للحرب . فقد حققت منذ عام ١٩١٠ منهاجها . وعاشت ثلاثين

عاماً على قوة سرعتها المكتسبة . وحين وجدت لها كتاباً لم تكن — بعد — حية إلا على حساب ماضيها . واليوم اختفت نهائياً . فبعد أن تم إصلاح الهيئة الإدارية ، وتحقق الفصل بين الكنيسة والحكومة ، لم تكن تستطيع السياسة الراديكالية إلا أن تصبح استملاء للمناسبات . ولـسـكى تثبت بعض الوقت ، كانت تفترض السلام الاجتماعى والسلام الدولى . وكان مما تجاوز نطاق الاحتمال وقوع حزبين فى خمسة وعشرين عاماً ، إلى جانب حدة الصراع بين الطبقات . فلم يستطع الحزب أن يقاوم ، بل وفوق ذلك ، أصبحت العقلية الراديكالية هى الضحية للظروف .

ثم إن هؤلاء الكتاب لم يشتركوا فى الحرب الأولى ، ولم يروا مقدم الحرب الثانية ، ولم يريدوا أن يمتقدوا فى استغلال الإنسان للإنسان ، بل أكدوا إمكان حياة المرء حياة شريفة متواضعة فى المجتمع الرأسمالى ، ثم إن طبقتهم التى نشأوا منها — وصارت ، فيما بعد ، جمهورهم — حرمتهم الحاسة التاريخية ، دون أن تعوضهم ، فتبدلهم بها الشعور بوجود المطلق الميتافيزيقى ، لهذا لم يكن هؤلاء الكتاب إحساساً بالمأساة ، فى عصر هو — بين كل العصور — عصر المأساة ، ولا إحساساً بالموت ، حين كان الموت يهدد أوروبا جميعها ، ولا إحساساً بالشر ، حين كانت تفصلهم لحظة قصيرة من أشد تجارب الذل إسفاقاً . وبدافع من الأمانة ، اقتصرُوا على أن يقصوا علينا حياة أناس مغمرين لا يجد فيها ، فى حين كانت الظروف تصوغ مصائر شاذة فى الخير كما فى الشر . وفى عشية نهضة شعرية — وكانت هذه النهضة حقاً ظاهرة أكثر منها حقيقية — محا الوضع فيهم تلك الخداعة التى هى منبع من منابع الشر . ثم إن خلقهم الذى كان يمكن أن يدعم الهمم فى بشئون الحياة اليومية ، والذي ربما شداؤهم أثناء الحرب العالمية الأولى ، تهدى غيز كاف فى الكوارث الكبيرة . فى تلك العصور ، إما أن يتجه المرء وجهة

أبيقورية أو رواقية — ولم يكن هؤلاء المؤلفون رواقيين ولا أبيقوريين [٨] — وإما أن يطلب المرء الغوث من القوى اللامعقولة ، في حين اختاروا هم ألا يروا أبعد من حدود عقائهم . وبذا اختلس التاريخ منهم جمهورهم كما اختلس من الحزب الراديكالي ناخبه . وإخال أنهم سكتوا عن سأم ، إذ لم يستطيعوا أن يوفقوا بين عقلهم وصنوف الجنون في أوربا . وبما أنهم ، بعد عشرين سنة في المهنة ، لم يجدوا ما يقولون لنا في المحنة ، فقد نفذ جهدهم .

بقي ، إذن ، الجيل الثالث ، جيلنا ، الذي بدأ الكتابة بعد الهزيمة ، أو قبل الحرب بقليل . ولا أريد أن أتحدث عنه قبل أن أبين البيئة التي ظهر فيها . أولاً ، البيئة الأدبية : كان المعتدلون من اليمينيين والمتطرفون والراديكاليون يملثون سماءنا . وكان كل نجم من هذه النجوم يمارس — على طريقته — تأثيره على الأرض . وكانت هذه التأثيرات تجتمع لتكون حولنا أغرب فكرة أدبية وأوغلها في اللامعقولة وأشدّها تناقضاً . وهذه الفكرة أسميها : موضوعية ، لأنها تنتمي إلى روح العصر الموضوعية . وقد تنفسناها مع هواء زمننا . وبمهما بلغت العناية التي بذلها كل منهم لتمييز عن الآخرين ، فقد ظلت أعمالهم الأدبية في فكر القراء تعيش جنباً إلى جنب ، ويمدّ بعضها بعضاً . على أنه إذا كانت الاختلافات عميقة فاصلة ، فإن الصفات المشتركة غير منعقدة . وأول ما يثير الدهش أنه لم تكن للراديكاليين ولا للمتطرفين عناية بالتاريخ ، على الرغم من ادعاء بعضهم أنهم من اليساريين التقدميين ، وإدعاء بعضهم الآخر أنهم من اليساريين الثوريين . والأولون في مستوى « التكرار »^(١) عند كيركاجورد ، والآخرين في مستوى « اللحظة »^(٢) ، أي التركيب الضال عن الأبدية وعن الحاضر .

(١) التكرار عند كيركاجورد هو فقدان الثانية ، والسير وفقاً لقالب عام متكرر ، مما يسلب الفرد الثانية ، راجع : دراسات في الفلسفة الوجودية للدكتور عبد الرحمن بدوي .
(٢) اللحظة يرمز بها إلى النوع الأول من أنواع الحياة عند كيركاجورد ، وهي الحياة الحسية التي تقوم في اللحظة الحاضرة وحدها . انظر المرجع السابق .

في أصغر وحداته . غير أنه حين كان الضغط التاريخي يسحقنا في هذا العهد ، كان أدب المعتدلين ، وحده ، ينم عن شيء من الذوق التاريخي وعن بعض إحساس تاريخي .

ولكن بما أنهم قصدوا إلى تبرير الامتيازات ، فإنهم لم ينظروا — فيما يخص نمو المجتمعات — إلا إلى تأثير الماضي في الحاضر . ونعلم اليوم أسباب رفضهم ما سوى ذلك ، وهذه الأسباب اجتماعية : فقد كان السيرياليون كتاباً غيبين ، ولم يكن للبرجوازية الصغيرة من تقاليد ولا مستقبل ، وكانت البرجوازية الكبيرة قد خرجت من فترة الفتح ، وتهدف إلى التدعيم . ولكن تكونت هذه الاتجاهات المختلفة لتنتج أسطورة موضوعية بمقتضاها على الأدب أن يختار لنفسه موضوعات خالدة ، أو على الأقل ، غير معاصرة . ثم إن إخوتنا الكبار هؤلاء لم تكن لديهم إلا طريقة قصص فنية واحدة ، وهي التي ورثوها عن القرن التاسع عشر . وقد رأينا آنفاً أنه لا يوجد ما هو أبغض منها إلى النظرة التاريخية .

وقد استخدم المعتدلون والراديكاليون الطريقة الفنية التقليدية . أما الراديكاليون فلا أنهم كانوا أخلاقيين وعقليين ، ويريدون أن يفهموا فهماً مبرراً بالأسباب ؛ وأما المعتدلون فلا أن تلك الطريقة الفنية التقليدية تخدم أغراضهم ، فقد كانت — بما فيها من إنكار منهجي للتغير — تبين ، أجلى تبيان ، قدم الفضائل البرجوارية ، وتجعلنا ، من خلف الصيحات العابثة الملغاة ، نلمح هذا النظام الثابت الغامض ، وهذا الشعر الجامد الذي كانوا يتمنون أن يكشفوا عنه في أعمالهم . وبفضل هذه الطريقة كان هؤلاء الإيليون^(١) المحدثون يكتبون ضد

(١) Les Eléates جماعة من فلاسفة اليونان القدماء ، منهم « كزيتوفون » و « پارمينيدس » ، كانوا يحلون المطلق في الوجود . الواحد الأحد الأبدى غير المتحرك ، وينكرون الحركة .

العصر و ضد التغير ، ويثبطون همة المثيرين والثوار ، يجعلهم يرون مشروعاتهم في الماضي ، حتى من قبل أن يبدأ فيها . وإنما تعلمنا تلك الطريقة بقراءة كتبهم ، وكانت في بادىء الأمر وسيلتنا الأولى للتعبير . وفي حوالى اللحظة التى بدأنا نكتب فيها ، أخذ بعض طيبي الأفكار يحسبون « أنسب وقت » يمكن فى نهايته أن نصير حادثة من الحوادث موضوعاً لقصة . أيجسونه بخمسين سنة؟ هذا كثير فى نظرهم ، إذ لم يعد الناس يدركونه . وعشر سنين ليست بكافية ، إذ ليس المرء على بعد كاف لرؤية الحادثة كما هى . وهكذا يستميلوننا رويداً رويداً لى نرى فى الأدب مملكة الاعتبارات التى تحدث فى غير عصرها .

على أن هذه الفئات المتعادية عقدت ميثاقاً فيما بينها . فتقرب الراديكاليون من المعتدلين ، إذ كانوا يطعمون — بعد — فى أن يكونوا على وئام مع القارىء ، ليزودوه ، فى أمانة ، بحاجاته . ولا شك أن قراءهم كانوا يختلفون اختلافاً ملموساً ، ولكن ظل الانتقال بينهم بدون انقطاع ، من جانب لآخر ، فكان الجناح الأيسر من جمهور المعتدلين يؤلف الجناح الأيمن من الجمهور الراديكالى . ولكن إذا كان الكتاب الراديكاليون قد ساروا بعض الطريق مع حزب اليسار السياسى ، وإذا كانوا — وقت انضمام الحزب الراديكالى الاشتراكى إلى الجبهة الشعبية — قد اتفقوا معاً على التعاون فى تحرير جريدة : « يوم الجمعة » ، فإنهم — من ناحية أخرى — لم يعتقدوا أى ميثاق مع حزب اليسار الأدبى المتطرف ، أى السيراليين . والمتطرفون على النقيض من ذلك ؛ فعلى الرغم من دفاعهم عن هيئتهم ، كانت لهم صفات مشتركة مع المعتدلين ، إذ كلاهما يعتقد أن موضوع الأدب عالم يتجاوز العالم ، خلف الظواهر ، لا يمكن التعبير عنه ، وإنما استطاع الإيجاء به فحسب ؛ وهو — فى جوهره — التحقيق الخيالى لما لا يمكن تحقيقه .. وهذا واضح ، بخاصة ، حين يراد الشعر : فبينما الراديكاليون

ينفونه من الأدب في أقوالهم ، إذ المعتدلون يغمرون به قصصهم . وغالباً ما لحظ الكتاب تلك الحقيقة ، وهي من أهم الحقائق في تاريخ أدبنا المعاصر ، ولكن لم يشرح أحد سببها : وهو أن الكتاب البرجوازيين أخذوا على عاتقهم البرهنة على أنه لا توجد حياة جد برجوازية ولا جد عادية إلا ووراءها عالمٌ شعري ، لأنهم كانوا يعدون أنفسهم المحكمين للشعر البرجوازي . وفي نفس الوقت ، طابق المتطرفون بين جميع أنواع النشاط الفني وبين الشعر ، بوصفه عالم الهدم النقي الذي لا يدرك . وحين بدأنا نكتب ، فسر هذا الاتجاه — موضوعياً — بأنه الخلط بين الأجناس ، وأنه الخطأ في جوهر المفهوم القصصي . ولا يزال غير قادر بيننا اليوم أن يعيب بعض النقاد كتاباً نثرياً بأنه تموزه الشعرية .

وهذا الأدب ذو قضية ، مادام هؤلاء المؤلفون جميعاً يدافعون عن مذاهب فكرية ، على الرغم من أنهم يؤكدون تأكيداً قاطعاً نقيض ذلك . فالمتطرفون والمعتدلون يعترفون ، صراحة ، بأنهم يفضون الميثافيزيقية : ولكن كيف يسمى المرء هذه التصريحات المتكررة لهم ، والتي تنص على أن الإنسان أعظم كثيراً بالنسبة إلى نفسه ، وأنه يستعصى على كل تحديد نفسي أو اجتماعي فيما يتعلق بقدر كبير من كيانه . أما الراديكاليون ، فمع مناداتهم بأن الأدب لا تصنعه العواطف الطيبة ، كان همهم الوحيد خلقياً . وقد ظهر صدى كل ذلك في التفكير الموضوعي بذبذبات شديدة في تصور الأدب ، فمن قائل بأنه عمل عجائبي لا مقابل له — إلى قائل بأنه تعليم ، وبأنه لا يوجد إلا بجوده لنفسه ، وإلا بتولده ثانية من رفات نفسه ، فهو المستحيل ، وما لا يوصف في عالمنا وراء اللغة — ومن قائل بأنه مهنة وعرة يتوجه فيها إلى جمهور محدد ، ويحاول إنارته بالكشف عن حاجاته وإرضائها — ومن قائل إنه الرعب ، وقائل إنه الصناعة البلاغية . وأتى النقاد حينذاك ، وحاولوا — على سبيل التيسير — أن يوحّدوا

هذه الإدراكات المتضادة ؛ فاخترعوا مبدأ الرسالة الذي تحدثنا عنه آنفاً . ومنهم ، طبعاً ، أن كل شيء رسالة : فهناك رسالة « أندرية جيد » ، ورسالة « شمسون » ، ورسالة « بريتون » ؛ وهذا — طبعاً — ما لم يريدوا أن يقولوه ، وإنما يحملهم النقد على أن يقولوه بالرغم منهم . ومن ثم أضيفت نظرية جديدة إلى النظريات السابقة : ففي هذه المؤلفات الدقيقة الهدامة لنفسها بنفسها ، حيث ليست الكلمات إلا مرشداً حائراً يقف في منتصف الطريق ، ويدع القارئ يسلك سبيله وحده ، وحيث الحقيقة بعيدة جداً في عالم ما وراء اللغة ، في صمت غير محدود ؛ يظل أهم فحوى لها هو الفحوى غير الإرادى بالنسبة للمؤلف . وليس العمل الأدبي بجميل قط ما لم يستعصم نوعاً من الاستعصاء على المؤلف . فإذا أخذ الكتاب صورته بدون مشروع من مؤلفه ، وإذا استعصت أشخاصه الأدبية على رقابته ، فقرضت عليه نزقها ، وإذا احتفظت الكلمات تحت قلمه بنوع من الاستقلال ، فحينئذ ينتج هو خير مؤلفاته . لو قرأ « بوالو »^(١) هذا القول لدش كل الدهش ، وهو قول مألوف في الصحف اليومية لنقادنا ، مثلاً : « يعرف المؤلف ما يريد أن يقول أكثر مما يلزم ، وهو موغل في وضوحه ، وتمهال عليه الكلمات في سهولة مفرطة ، ويفعل بقلمه ما يريد ، فهو لا يسيطر عليه موضوعه » . وما يدعو إلى الأسف أنهم متفقون جميعاً في هذه النقطة : فعند المعتدلين أن جوهر العمل الأدبي هو الشعر ، فهو ، إذن ، العالم الأسمى ؛ وفي انزلاق لا يمكن إدراكه ، يكون هو ما يستعصى على مؤلفه نفسه ، وهو نصيب الشيطان ؛ وعند السيريايين طريقة الكتابة المعتمد بها هي الطريقة الآلية^(٢) ؛

(١) Boileau (١٦٣٦ — ١٧١١) الشاعر والناقد الكلاسيكي . ومؤلف كتاب « فن الشعر » الذي سجل قواعد الكلاسيكيين وثبتها ، لا في فرنسا فحسب ، بل وفي أوروبا كلها . ومعلوم النزعة العقلية لدى الكلاسيكيين . وانظر كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ص ٣٥٠ — ٣٥٤ .

(٢) انظر هامش ص ١٥٩ من هذا الكتاب .

وجتى الراديكاليون يتبعون « ألان »^(١) فى إلحاحهم على أن العمل الأدبى لا يكمل أبداً قبل أن يصير تصوراً جماعياً ، فيحتوى — بما أضاف إليه أجيال القراء — على ما يفوق كثيراً ما كان عليه فى حين تأليفه . وعلى الرغم من أن هذه الفكرة صحيحة — إذ توضح دور القارئ فى تكوين^(٢) العمل الأدبى — كانت تساعد فى ذلك الهدى على زيادة الاضطراب . وموجز القول : كانت الأسطورة ذات الوجود الموضوعى التى أوحى بها هذه المتناقضات هى أن كل عمل أدبى جدير بالبقاء له سره . وكان يجوز قبول ذلك لو أن هذا السر سر صناعة : ولكن كلا ، فهو يبدأ حيث تنتهى القواعد الفنية وإرادة الكاتب ، فينعكس على العمل الفنى شئ من الأعلى ويتكسر فيه كما تنكسر أشعة الشمس فى الأمواج . وبالاختصار : كانت البيئة الأدبية أفلاطونية ، منذ الشعر^(٣) الخالص حتى الكتابة الآلية . فى ذلك العصر الصوفى على غيرة عقيدة ، أو بالأحرى : الصوفى عن سوء نية ، كان تيار أدبى كبير يحمل الكاتب على الاستسلام خيال عمله الأدبى ، كما كان تيار سياسى يحمله على الاستسلام لحزبه . ويقال إن «فرا أنجيليكو»^(٤) كان يرسم جاثياً على ركبته : وإذا كان هذا حقاً ، فكثير من الكتاب يشبهونه ، ولكنهم يذهبون إلى أبعد منه ، إذ يعتقدون أن بحسبهم أن يحشوا وهم يكتبون كى يجيدوا الكتابة .

عندما كنا لا نزال على مقاعد القلعة فى اللبسية . أو فى مدرجات السربون ،

(١) انظر هامش ص ٥٥ من هذا الكتاب .

(٢) شرح المؤلف طويلاً دور القارئ فى خلق العمل الأدبى وتحقيقه فى الفصل الثانى من هذا الكتاب .

(٣) دعاة الشعر الخالص يعنون بعناصر الشعر الخالصة ، وفى الواقع يكثر استشهادهم بأفلاطون . وقد شرحنا دعوتهم ، وبيننا غرضهم منها ، وتقدناها ، فى كتابنا : المبخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص ٥٤١ — ٥٥٣ .

(٤) Giovanni, Fra Angelico أورسام الملائكة ، رسام إيطالى (١٣٨٧ — ١٤٥٥) .

كان الظل الكثيف لمعالم ما وراء اللغة مبسوطاً على الأدب . لقد عرفنا آنذاك المذاق المر الخادع للمستحيل ، وللأدب الخالص ، وللمستحيل الخالص . وشعرنا طوراً بعد طور أننا غير قانعين ، أننا مرددة الاستهلاك . واعتقدنا أن المرء يستطيع إنقاذ حياته بالفن ، ثم في بضعة أشهر عرفنا أن بالفن لا ينقذ المرء شيئاً ، وأن الفن قائمة حساب واضح يأس لضياعنا . وترجحنا بين أدب الرعب وأدب الصناعة ، وبين أدب الاستشهاد وأدب الاحتراف . فإذا تسلى امرؤ بقراءة كتبنا في عناية ، فسيجد من غير شك آثار هذه المحاولات المختلفة كأنها ندوب الجراح ، ولكن لا بد أن يكون لديه فراغ من وقت يضيعه في تلك القراءة ، وقد صار كل هذا بمنأى منا الآن . ولكن بما أن المؤلف إنما يصوغ لنفسه أفكاره في فن الكتابة حين يكتب ، فإن الجماعة تحيا على الإدراكات الأدبية للجيل السالف ، والنقاد الذين فهموها ، بعد عشرين عاماً ، جدُّ سعداء باستخدامها معياراً للأعمال الأدبية المعاصرة . على أن أدب ما بين الحربين لا يكاد يعيش اليوم إلا عيشة المجهود . فشروح « جورج ^(١) باتاي » للمستحيل لا تساوى أقل خاصة سيرالية ، ونظريته في الإنفاق صدى ضئيل للأعتاد الكبيرة السالفة .

(١) Georges Bataille من كتاب ونقاد فرنسا المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ . وفي كتبه يدل على أن الفكرة تشبه الألم الجسدى ، وأنه يعاني مسائل الفكر كما يعاني آلام الجسد . ولا يعنى في الحقيقة بتدليل ولا ببناء منهج علمى يقضى به للآخرين ، ولا بترجمة تجربته في فكرة . وغايته أن تراءى تجربته من ثنايا ذاته دون أن تأخذ صورة فكرية ، لأنها عاطفة لا توصف ، ومن شأن الفكر أن يهدمها . ويتفر من كل نشاط سياسى أو خلقى أو جمالى ، ليحصر تجربته فيما يسميه تارة : « تجربة باطنة » ، وتارة : « العملية المسيطرة » أو « اللشوة » أو « اللحظة » . وحالاته المفضلة في طريقته في التأمل هي حالات الضحك والحب والسكر والأعياد الفطرية والتضحية ، وكل حالات الاتصال بالآخرين التى يتحرر بها المرء من حقيقته غير الموحدة . ومن أقواله : « يخيّل لى أن العالم لا يشبه أى مخلوق منطوق على نفسه على حدة ، ولكنه يشبه ما ينتقل من فرد إلى آخر حينما نضحك أو نحب » . ولهذا يدعى صوفياً في نزعته ، ولكنه صوفى من غير عقيدة .

والنزعة الأدبية المفرطة نتاج استعاضة ، ومحاكاة واعية سطحية للغلو الدادى^(١) ، ولكن لم يعد لها قلب ، إذ يشعر المرء فيها بالجهد وتعجل الوصول . فليس « أندريه^(٢) دوتل » ولا « ماريوس جرو » في كفاية « ألان فورنييه » . وقد دخل كثير من قدماء السيراليين في الحزب الشيوعي ، كهؤلاء السان - سيمونيين^(٣) الذين كان يخدم المرء - حوالى عام ١٨٨٠ - في مجالس إدارة الصناعات الكبيرة . و « كوكتو » و « موريالك » و « جرين »^(٤) ليس لهم أكفاء ينازعونهم مكاتهم ، وكان لچيروودو كثير ممن حاكوه ونافسوه ، ولكنهم كانوا جميعاً من المغمورين . وأكثر الراديكاليين لزموا الصمت . ذلك

(١) نسبة إلى النزعة الدادية أو مذهب «دادا» في الأدب ، وهي حركة قصيرة نشأت على يد ترستان تزارا Tristan Tzara الروماني الأصل ، مع جماعة من صحبه في زيورخ بسويسرا في فترة الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ — ١٩١٨ ، وانضم إليها جماعة من الكتاب الأمريكيين ، ثم وصلت إلى فرنسا وكانت نواة السيرالية . وهي حركة متطرفة ، تلفى المنطق ، وتفضل التعبير الفطري من غير رقابة من الفكر . فهي مذهب هدام لا بناء فيه ، وكان سدى مباشراً للحرب .

(٢) André Dhotel من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين . ومن قصصه : « شوارع في الفجر » و « ذلك اليوم » و « داود » .

(٣) نسبة إلى سان سيمون (١٦٧٥ — ١٧٥٥) ولكن حركته الفكرية استمرت بعده في تلامذته وأتباعه . والسان سيمونية مذهب اشتراكي مؤسس على عقيدة دينية . وفيه لا يصنع أن يعيش الفرد على حساب ما يرث : « بل كل إنسان على حسب مقدرته ، ولكل مقبرة على حسب إنتاجها » . وقد سبقوا زمنهم إلى الدعوة لحماية الشعوب الضعيفة ، ومنع الجريب . وبينون عقيدتهم على الأخوة والحب . وكانوا يعيشون عيشة اشتراكية في منزل لهم في قلب باريس عام ١٨٢٩ . ويشير المؤلف إلى مخالفة بعضهم لمبادئهم باضمائهم إلى الشركات الصناعية الرأسمالية .

(٤) Julien Green من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، وأصله أمريكي ، ولد في باريس ، وعاش في فرنسا إلا فيما بين ١٩١٩ و ١٩٢٢ فقد كان في جامعة قرچينيا ، وإلا فيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ فقد كان في الولايات المتحدة . وقصصه بالفرنسية ، وكتب مذكراته بالانجليزية ، بعنوان : « مذكرات الأيام السعيدة » ، وصدرت عام ١٩٤٢ .

أن الفجوة قد وضحت ، لا بين المؤلف وجمهوره — مما هو مألوف في تقاليد أدب القرن التاسع عشر — ولكن بين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية .

وهذه الفجوة قد شعرنا بها حق الشعور قبل أن ننشر كتبنا الأولى ، منذ عام ١٩٣٠ [٩] ؛ وحوالي ذلك المهد ذهل أكثر الفرنسيين حين اكتشفوا وجودهم التاريخي ، وبقينا كانوا قد تعلموا في المدرسة أن الإنسان يغامر ، فيكسب أو يخسر في صميم التاريخ العالمي ؛ ولكنهم لم يطبقوا ما تعلموه على حالتهم الخاصة . وذلك أنهم كانوا يفكرون تفكيراً غامضاً أن الموتى هم الذين يحمل بهم أن يكونوا تاريخيين . ومما يدهش له المرء أن كل صنوف الحياة السالفة تجري دائماً على مدى قصير من أحداث تتجاوز كل تنبؤ ، وتخدع كل توقع ، وتقلب كل مشروع ، وتضفي ضوءاً جديداً على السنين السابقة . وثم مخاتلة ، واختلاس دائم ، كأن الناس أصبحوا جميعاً مثل « شارل بوقارى »^(١) حين اكتشف بعد موت امرأته /الرسائل التي كانت تتسلمها من عشاقها ، فرأى عشرين سنة من حياة زوجية سعيدة سبق أن عاشها قد انهارت فجأة .

وفي عصر الطائفة والسكرباء لم نكن نفكر أننا مغرضون لهذه المفاجآت ، ولم يكن يبدو لنا أننا مقبلون على عدم ؛ بل — على النقيض من ذلك — كان لنا كبرياء الشعور الغامض بأننا عـبرنا أمس آخر انقلاب تاريخي . وحتى حين كنا نقلق أحياناً من تسليح ألمانيا ، كنا نعتقد أننا ملتزمون بسلوك طريق طويل ، وكنا على يقين من أن حياة كل منا لن تكون سوى نسيج من الظروف الفردية الواضحة المعالم بالاكشافات العلمية والاصطلاحات الموفقة .

(١) شارل بوقارى بطل قصة « مدام بوقارى » الشهيرة لفلوبير . وهي مترجمة إلى اللغة العربية . ويشير المؤلف إلى أن شارل بوقارى مات على أثر اكتشاف خيانة زوجته ، لأنه لم يطق إنبهار سعادته التي كان يتوهمها في الماضي ، فكأنه كان يعيش على حساب ذلك الوهم .

ومنذ عام ١٩٣٩ فتحت عيوننا الأزمة العالمية وسيطرة النازية وحوادث الصين وحرب أسبانيا ، فبدلنا أن الأرض تتمد تحت أقدامنا ، وفجأة بدأ الاختلاس التاريخي الكبير بالنسبة لنا كذلك ، فتكشف لنا — فجأة — أنه كان علينا أن نعد هذه السنين الأولى من السلام العالمي الكبير مثل هذه السنين الأخيرة مما بين الحربين ؛ ففي كل وعد كنا قد رحبنا به عابرين ، كان علينا أن نرى فيه تهديداً ، وكل يوم كنا عشناه كان يكشف لنا عن وجهه الحق : فقد استسلمنا له دون حذر ، فسار بنا في الطريق إلى حرب جديدة في سرعة خفية ، وصرامة خبيثة في مظاهر عدم الاكتراث . وكانت حياتنا الفردية — التي كانت قد بدت من قبل متوقفة على جهودنا ، وعلى فضائلنا ونقائصنا ، وعلى حظنا من حسن وسيء ، وعلى الإرادة الطيبة أو المدخولة من عدد محدود جداً من الناس — قد ظهر لنا ، بعد ، أنها محكومة في أدق دقائقها بقوى غامضة وجماعية ، وأن أخص ظروفها الفردية تنعكس فيها حالة العالم أجمع . وفجأة شعرنا أننا قد وضعنا بعنف في « موقف » . فالتحليق الذي ولع به أسلافنا أضحى مستحيلًا . وكانت هناك مغامرة جماعية ترسم في المستقبل ، لتكون مغامرتنا نحن ، وهي التي ستسمح لنا — فيما بعد — بتأريخ جيلنا بما فيه من أرواح طاهرة على مثال «أريل»^(١) ومن طغاة على مثال « كاليبان »^(٢) ، وكان شيء ما ينتظرنا في ظلام

(١) Ariel و Caliban شخصيتان من شخصيات شكسبير في مسرحيته « العاصفة » ، والأول روح من أرواح الجو ، يحرره من سجنه « بروسبيرو » المخلوع عن عرشه ظالماً ، فيؤدي له خدمات كثيرة ؛ و « كاليبان » روح الشر الطاغى في المسرحية . و «أريل» و « كاليبان » أيضاً شخصيتان أدبيتان في « المسرحيات الفلسفية » Drames Philosophiques للكاتب الفيلسوف « إرنست ريتان » . وهذه المسرحيات الفلسفية كتبت في صورة حوار لا يقصد تمثيلها ، بل لتتخذ الشكل الدرامي في معالجة الفكرة . وهي أربع درامات ، تعالج قضية هامة لدى المؤلف ، وهي حرية الفكر تجاه التاريخ . والشخصيتان السابقتان موجودتان في الدراما الأولى منها . (وعنوانها: كاليبان) ، صدرت عام ١٨٧٨ — وهي متأثرة بأحداث مسرحية العاصفة لشكسبير . وفيها : « بروسبيرو » دوق ميلانو يحكم معتدلاً على العلم والمثالية . ويساعده الملاك الطائر ، =

المستقبل ، شيء يمكن أن يوحى إلينا بحقيقة أنفسنا في إشراقة اللحظة الأخيرة قبل أن يؤدي بنا إلى الفناء ، وكانت أسرار أعمالنا وأسرار أخص مقاصدنا تكن أمامنا في الكارثة التي ستكون أسماؤنا رهينة بها . وقد ردنا الواقع التاريخي إلى ذات أنفسنا : ففي كل ما كنا نلمس ، وفي الهواء الذي كنا نتنفس ، وفي الصفحة التي كنا نقرأ أو نكتب ، وفي الحب نفسه ، كنا نكتشف ما يشبه مذاق التاريخ ، أي مزيجاً مرأ غامضاً من المطلق ومن الموقوت . وما حاجتنا إلى الصبر على بناء أشياء تهدم نفسها^(١) بنفسها ، ما دامت كل لحظة من لحظات حياتنا كانت مختلصة اختلاصاً لطيفاً في الزمن ، حتى تلك اللحظات التي كنا نتمتع بها ، وما دام كل حاضر نحياه في حماسة متوثبة — كأنه المطلق — كان يدْمُهُ موتٌ مستتر ، فكان يبدو لنا ذا معنى في خارج نطاقه لدى عيون أخرى لم تكن رأت الحياة بعد ، فهو في بعض نواحيه ماضٍ سلفاً في نفس حالته الحاضرة . على أنه ماذا يهمنا من أمر الهدم السيريالي الذي يدع كل شيء في مكانه ، في حين أن شئماً هدماً بالحديد والنار كان يهدد كل شيء ، حتى السيريالية ؟ والرسام السيريالي « ميرو » هو ، فيما أعتقد ، الذي اخترع رسماً يهدم نفسه^(٢) بنفسه ،

= الذي لا يرى « أرييل » على حكم الشعب بالموسيقا والسعر . ونجاة نرى « كاليبان » الوحش القاسي ، ممثل الجماهير الجاهلة ، تساعد الدماء فيخلق « بروسبيرو » من فوق عرشه ويجلس في مكانه . ولكنه في حكمه يشجع الفنانين والفلاسفة ، ويحصى « بروسبيرو » نفسه الذي يستمر في الحكم بحوته العلمية . ويعترف الشعب كله بالأسر الواقع ، في حين تختفي « أرييل » في الجواء (وهنا « أرييل » يمثل الحرية الفردية في وجه الطغيان) . وهذا المعنى لشخصية « أرييل » قريب من معنى « أرييل » عند « ملتن » كما سبق أن أشرنا ، لأنه حرية فردية لا تشارك الآخرين في التبعة . والأولى أن يكون المؤلف قد قصد معنى الشخصيتين كما هما في شكسبير .

(١) إشارة إلى الهدم السيريالي الذي سبق أن شرحه .

(٢) على طريقة السيراليين في اتخاذ الرسم والأدب تجارب لثورة على مفاهيم الأشياء ، كما شرح المؤلف .

ولكن القذائف المحرقة كانت تستطيع تدمير الرسم وتدمير هدمه معاً : وما كان لنا أن نفكر كذلك في إطراء الفضائل المستطابة لدى البرجوازية ، فلكي نفكر في ذلك كان علينا أن نعتقد أنها فضائل أبدية ، ولكن هل كنا نعرف ما إذا كانت البرجوازية الفرنسية ستبقى بعد ذلك إلى الغد ؟ ولم نكن لنفكر — كما يفعل الراديكاليون — في تلقين الوسائل التي بها يحيا الإنسان في السلم حياة الرجل السرى ، في حين كان أكبر همتنا هو معرفة ما إذا كان المرء يستطيع أن يظل إنساناً في الحرب . وقد كشف لنا الضغط التاريخي عن توقف حياة الأمم بعضها على بعض . فكانت حادثة ما في «شنغهاي» بمثابة جذة المقص في مصيرنا : ولكنها كانت — في الوقت نفسه — تضعنا وضماً جديداً في جماعة وطننا : فكان علينا — على الأثر — ألا نرى سوى أوهام في الرحلات التي قام بها سابقونا من إخواننا ، ففي اغتراباتهم الفخمة ، وفي حفاوتهم بحركة الرحلات الكبيرة ، قد كانوا يحملون فرنسا معهم أينما ساروا ، وكانوا يرحلون لأن فرنسا كانت قد كسبت الحرب ، فظل تبادل العملة مربحاً ، فكانوا يتبعون قيمة الفرنك ، فكانوا مثله : أيسر عليهم دخول أشبيلية وبارم [في صقلية] من دخول زيورخ وأمستردام .

وأما نحن فحين كنا في سن التطواف في العالم ، كانت قصص الرحلات الكبيرة قد قضى عليها اتجاهنا إلى الاستقلال الاقتصادي ، ثم لم تعد لنا مهمة القيام بالأسفار ، فقد كانوا يتسلون في كل مكان بالعشور على طابع الرأسمالية ، بدافع من جنوح خبيث إلى توحيد العالم ، ولو أننا رحلنا لوجدنا ، دون جهد ، مظاهر وحدة أخرى أكثر جلاء : هي المدافع في كل مكان . وأمام المعركة التي كانت تهدد بلدنا ، فهمنا جميعاً — رحالة وغير رحالة — أننا لسنا مواطنين عالميين ، ما دمنا لم نكن نستطيع أن نجعل من أنفسنا سويسريين أو سويديين أو برتغاليين .

وارتبط مصير أعمالنا الأدبية نفسها بمصير فرنسا في الخطر . وكان من سبقونا من إخواننا يكتبون لنفوس فارغة ، ولكن لم يكن من فراغ لدى الجمهور الذي كنا بسبيل التوجه إليه بدورنا : فقد كان هذا الجمهور مؤلفاً من رجال من نوعنا يتوقعون — مثلنا — الحرب والموت . ولم يكن هناك سوى موضوع واحد : يلاهم هؤلاء القراء الذين لا فراغ عندهم ، والذين هم مشغولون ، دون انقطاع ، بمشغلة واحدة — هو موضوع حربهم وموتهم الذي كان علينا أن نكتب فيه . وهكذا حين اندمجنا في التاريخ في عنف ، لم يكن لنا سوى أن نضع أدباً ذا طابع تاريخي .

ولكن أصالة وضعنا — فيما اعتقد — إنما سردها إلى الحرب والاحتلال ، فإنهما — حين زجا بنا في عالم في حالة من الذوبان — قد أكرهانا أن نكتشف المطلق في صميم النسبية نفسها . فقد كانت القاعدة التي لعب بمقتضاها أسلافنا هي إنقاذ العالم كله ، لأن الألم تفديّة ، ولأنه لا أحد شرير بإرادته ، ولأنه لا يمكن سبّ غور القلب الإنساني ، ولأن الفضل لإلهي قسمة سواء بين الناس . ومعنى هذا أن الأدب — فيما عدا الطرف اليساري من السرياليين الذين لا يفعلون سوى خلط أوراق اللعب — كان يتجه إلى تقرير نوع من النسبية الخلقية . ولم يعد المسيحيون يعتقدون في الجحيم ؛ وكانت الخطيئة هي المكان الخالي من الله ، والحب الجسدي نوعاً من حب الله ضل طريقه . وبما أن الديمقراطية كانت متساحة تجاه كل الأفكار ، حتى تجاه الفكرة التي تهدف إلى تحطيمها عن عمد ، فإن النزعة الإنسانية التي كانت تلقن في مدارس الجمهورية جعلت من التسامح أولى فضائلها ؛ فكانوا يتسامحون في كل شيء حتى في التعصب نفسه . وكان على المرء أن يتعرف حقائق خبيثة وراء أشد الأفكار حمقاً وأكثر العواطف إسفافاً . وعند فيلسوف هذا النظام : ليون « برانشفيج »^(١) — وهو الذي أمضى حياته كلها في تمثيل

(١) Léon Brunschvicg (١٨٦٩ — ١٩٤٤) من قادة الفكر الفلسفي في

الأشياء وتوحيدها والتأليف بينها في اتجاه واحد — أن الشر والخطأ ليسا سوى مظهر خادع ، وأنهما من ثمار التفرقة والتحديد والغائية التي تنعدم حين تتحطم الحواجز بين حدود النظم والجماعات . وتابع الراديكاليون في هذا « أوجست كونت » ، فقالوا إن التقدم معناه نماء النظام ، إذن فالنظام موجود سلفاً بالإمكان ، مثل قبعة الصائد في الألباز المصورة ، ما على المرء سوى اكتشافها . وكانوا يمشون في ذلك وقتهم ، وفيه كان مرانهم الفكري ، وبه كانوا يبررون كل شيء مبتدئين بأنفسهم . وعلى الأقل عرف الماركسيون حقيقة الاضطهاد والاستعمار الرأسمالي وصراع الطبقات والبؤس ؛ ولكن الديالكتية المادية كان من أثرها — وهذا ما وضحته في مكان آخر — العمل على تلاشي الخير والشر معاً ، فلم يبق سوى التقدم التاريخي . ثم إن شيوعية ستالين لا تعزو إلى الفرد أهمية كبيرة ، حتى إن أنواع العذاب ، بل وموت الفرد نفسه ، لأجزاء لها إذا هي عاوت على تعجل ساعة الاستيلاء على الحكم . وحين ترك هؤلاء مبدأ الشر ، وقع هذا المبدأ في أيدي بعض ذوي النزعات المانوية — من الفاشيين وفوضويي اليمين — فاستخدموه لتبرير حداثهم وحسدهم وعدم فهمهم للتاريخ . وكان هذا كافياً لإسقاط اعتبار ذلك المبدأ . ففي الواقعية السياسية كما في المثالية الفلسفية ، لم يؤخذ الشر مأخذ الجد . وقد علمونا أن نأخذ الشر مأخذ الجد . وليس ذنبنا ولا فضلنا أننا عشنا في زمن كان فيه التكوين من وقائع الحياة اليومية . وهما هي ذى المذابح التي حدثت من الألمان في أماكن : « شاتوبريان » Chateaubriant و « أورادور »^(١)

== فرنسا في القرن العشرين ، وقد درس طبيعة الفكر والعلاقة الوثيقة بين التقدم العلمي والرياضي وبين تطور الفلسفة النظرية . ومن كتبه : « مراحل الفلسفة الرياضية » (١٩١٣) و « تقدم الوعي في الفلسفة الغربية » (١٩٢٧) و « العقل والدين » (١٩٣٩) .

(١) Oradour-sur-Glane في هذه المدينة وقعت مذبحه من أقطع المذابح التي ارتكبها الألمان ضد شعب فرنسا في ١٠ من يونيو عام ١٩٤٤ .

وشارع : « دى سوسيه » و « وتول » Tulle و « داشوا » و « أسشويتز » .
 Auschwitz ، كلها قد دلتنا على أن الشر ليس مظهراً ، وأن المعرفة الكاملة
 لا تمحوه ، وأنه لا يتعارض مع الخير تعارض فكرة مضطربة مع فكرة واضحة ،
 وأنه ليس أثراً لأهواء يمكن شفاؤها ، أو لخاوف يمكن التغلب عليها ، أو زيغ
 موقوت يمكن التماس العذر فيه ، أو جهل تمكن الاستنارة منه ، وأنه لا يمكن
 بحال دفعه ولا إصلاحه ، ولا رده إلى شيء آخر ، ولا مطابقته بالنزعة الإنسانية المثالية ،
 كهذا الظل الذى كتب عنه « لا يبتز » أنه ضرورى لضوء النهار . قال
 « ماريتان » يوماً : الشيطان نقي خالص . ومعنى خلوصه أنه لا شوب فيه
 ولا رحمة . وقد تعلمنا معرفة هذا الخلو المربع الذى لا يمكن رده إلى شيء
 آخر . فقد كان يبهز بظهوره فى العلاقة الوثيقة التى تكاد تكون جنسية بين الجلاد
 وضحيته ، لأن التنكيل — قبل كل شيء — مشروع خزى . ومهما تكن
 ضروب هذا التنكيل ، فإن الضحية الذى يسامه هو الذى يفصل أخيراً فى تحديد
 اللحظة التى تصبح فيها غير محتملة والتى عليه فيها أن يتكلم . والسخرية الكبرى
 فى أمر التعذيب هى أن الذى يسامه — حين يقع فى الفخ فيعترف — يستخدم
 إرادته ، بوصفه إنساناً ، فى جعود أنه إنسان ، ويكون بذلك شريكاً فى الإثم
 للجلاديه ، ويتردى بمحض عمله فى هوة الضعة .

وهذا ما يعرفه الجلاد ، فهو يرقب هذا الخور ، لا لى يستنتج منه
 ما يرغب فى الحصول عليه من معلومات فحسب ، ولكن لأن فيه دليلاً آخر له
 على أنه على صواب فى استخدام التعذيب ، وأن الإنسان حيوان يجب أن يساق
 بالبنياط . وهكذا يحاول مجو الإنسانية فى جاره ، بل ويحاول — نتيجة لذلك —
 أن ينجو الإنسانية فى نفسه هو ؛ ذلك أنه يعرف أن هذا المخلوق — المنتحب
 المتصبب عرقاً الملطخ بالأدران ، والذى يستميتح العفو ، ويستسلم فى رضاء الإغواء

وفي حشجة كشهيق النساء ، فيعطى كل شيء ، ويوغل في خياناته في غير الاحتدام ، لأن شعوره بما يفعل من شر بمثابة حجر في عنقه يجتذبه دائماً إلى الأسفل — يعرف أنه على صورته ، وأنه يتحرش بنفسه هو بقدر ما يتحرش بتلك الصورة ؛ فإذا أراد أن يهرب مما يخصه من هذه المبهانة الشاملة ، فليس له من ملاذ سوى توكيد عقيدته العمياء في نظام حديدي يحتوى — مثل الصدرة — على أدناس ضعفاً ، وبالاختصار : ملاذه هو في وضع مصير الإنسان بين يدي قوى غير إنسانية . وتأتي لحظة يتفق فيها المنكل والمنكل به : أما الأول فلا أنه أرضى — رمزياً — حقه على الإنسانية كلها في ضحية واحدة ، وأما الثاني فلا أنه لا يستطيع أن يتحمل خطيئته إلا بالسير فيها إلى أقصى حد ، ولا يستطيع أن يعاني حقه على نفسه إلا بحقه على الآخرين معه . وربما لقي الجلاد حتفه شقاً فيما بعد ؛ أما الضحية — إذا نجا من القتل — فربما يستطيع أن يسترد مكانته : ولكن من يبطل هذا القداس الذي اشتركت فيه حريتان في هدم ما هو إنساني ؟ كنا نعرف أنهم كانوا يحتفلون^(١) بذلك القداس بعض الوقت في كل مكان في باريس ، حين كنا نأكل أو ننام أو نضاجع النساء . وسمعنا الشوارع كلها تصبح ، وفهمنا أن الشر — الذي هو ثمرة الإرادة الحرة المسيطرة — مطلق كالخير . وربما يأتي يوم فيه يطل عصر سعيد على الماضي فيرى في هذه الأنواع من التعذيب والعار طريقاً من الطرق التي أدت إلى توفير السلام له . ولكننا لم نكن في جانب التاريخ الذي انتهى ؛ ولكننا — كما قلت آنفاً — كنا قد وضعنا في

(١) واضح أن المؤلف يشير إلى حوادث تعذيب الأسرى ، مما يمكن أن يكون مثلاً لأزمة من أزمات الضمير عند من يقوم بمثل هذا التعذيب . وأزمة الضمير هذه لإنسانية الطابع ، ويصفها المؤلف في مسرحيته الأخيرة : « سجناء ألتونا » . وقد كتبنا في ذلك مقالة في مجلة الكاتب ، عدد مايو ١٩٦١ .

موقف ، بحيث كانت تبدو لنا كل دقيقة نحياها وكأنها شيء لا يمكن التخلص منه ، فاستخلصنا من ذلك ، على الرغم منا ، هذه النتيجة التي تبدو مؤلمة للنفوس الجميلة : وهي أن الشر لا يمكن أن ينجي نفسه .

ولكن ، من جهة أخرى ، لم يتكلم أكثر رجال المقاومة بما يزداد الحصول عليه منهم من سر ، على الرغم من أنهم ضربوا وأحرقوا ، وققت أعينهم ، ورُضت عظامهم ، فخطموا بذلك دائرة الشر ، وأكدوا — من جديد — ما هو إنساني بالنسبة لهم ، وبالنسبة لنا ، وبالنسبة لمن نكلوا بهم أنفسهم . وقد فعلوا ذلك دون شهود ، ودون عون ، ودون أمل ، بل ودون عقيدة غالباً . وكان معنى ذلك عندهم ليس هو الاعتقاد في الإنسان ، بل إرادة ذلك الاعتقاد : وقد تأسر كل شيء على تثبيط همهم : فكم من الأمارات حولهم ، وهذه الوجوه المظلمة عليهم ، وهذا الألم فيهم ، وقد تضافر كل شيء على حملهم على الاعتقاد أنهم ليسوا سوى حشرات ، وأن الإنسان حلم مستحيل تحلم به جماعة من الصراصير والجران ، وأتهم سيفيقون من نومهم هوام^(١) مثل العالم . وهذا الإنسان كان يجب ابتكاره في جسومهم المبكّل بها ، وفي أفكارهم المطاردة التي كانت تخونهم سلفاً ، على أساس من لا شيء ومن أجل لا شيء ، في المطلق الذي لا مقابل له : لأن في الباطن الإنساني وحده استطاع تمييز الوسائل والغايات ، والقيم ، والأشياء الراجعة ، ولكنهم كانوا لا يزالون من ذلك كله في بدء خلق العالم . ولم يبق لديهم سوى الفصل نهائياً فيما إذا كان في صميم العالم شيء أكثر من السيطرة الحيوانية . وكنا على علم بهذا ، وقد ظلوا صامتين ، ومن صمتهم تولد الإنسان . وكنا على علم بهذا ، إذ كنا تعلم أن في كل لحظة من نهار ، وفي الأركان الأربعة من باريس ،

(١) يصور المؤلف هذه الأفكار كلها في مسرحيته المشار إليها في الهامش السابق .

كان الإنسان يتقوض ويتحطم ويتأكد مائة مرة . واستغرقتنا هذه الأنواع من التعذيب ، فلم يكن يمضى أسبوع لا يسائل كل منا نفسه : « إذا عذبت فماذا أفعل ؟ » وكان هذا التساؤل وحده يذهب بنا — بالضرورة — إلى حدود أنفسنا وحدود ما هو إنسانى . وكنا نترجح بين البلد الذى لا يملكه أحد حيث تكفر الإنسانية بنفسها ، والصحراء القحلة حيث تنبجس الإنسانية ويتم خلقها . وكان من سبقونا مباشرة من أسلافنا فى العالم — الذين كانوا قد تركوا لنا ميراث ثقافتهم وحكمتهم وعاداتهم وأمثالهم ، والذين بنوا المنازل التى كنا نلسكها ، ونصبوا على الطريق تماثيل عظمائهم — كانوا يمارسون فضائل متواضعة ، ويمسكون بأنفسهم فى مواطن اعتدال ، فكانت خطاياهم لا تجعلهم يسفون إلى درجة لا يكتشفون فيها دونهم من هم أكبر منهم إثماً ، وكانت لا تسمو بهم فضائلهم إلى درجة لا يدركون فيها فوقهم من هم أفضل منهم . وعلى مدى البصر ، كانوا يبصرون ناساً ، كما يترأى من أمثالهم نفسها التى كانوا يعملون بها ، وقد تعلمناها عنهم ، كما فى قولهم : « يجد الأحق دائماً آخر أكثر منه حقاً يعجب به » و « المرء دائماً فى حاجة إلى أصفر منه » . كما كانت طريقتهم فى التأسى فى الكروب — بتمثلهم فى كل حال لمن هو أسوأ منهم — تدل دلالة الأشياء الأخرى على أنهم كانوا يرون الإنسانية بيئة طبيعية لا حدود لها ، ولا يمكن الخروج منها ، ولا بلوغ أطرافها ؛ وكانوا يموتون جميعاً عن طيب طوية ، دون أن يسبروا غور حالتهم ؛ ولهذا أولاهم كتابهم أدباً ذا مواقف وسط . ولكننا لم نعد نستطيع أن نجد طبيعياً أن نكون ناساً على حين خيرة أصدقائنا ، إذا كانوا قد أخذهم العدو ، لم يكن لديهم الخيار إلا بين الضعة والبطولة ، أى بين طرفين متناقضين من الحال الإنسانية لا شىء وراءهما . فأما الجبناء والخنوة فكل الناس فوقهم ، وأما الأبطال فكل الناس دونهم . وفى الحال الأخيرة التى كانت غالبية عليهم ، لم يعودوا يشعرون

بالإنسانية بيئةً غير محدودة ، بل شعلة ضئيلة فيهم ، وهم الراجعون لها وحدهم ،
وتتمثل كلها في الصمت الذي يعارضون به جلاديههم ، ولم يبق لهم سوى الليل
الطويل القطبي من الوحشية والجهل ، بل إنهم لم يعودوا يبصرون في ذلك الليل ،
ولكنهم يحسون به — تخميناً — بما يحسون من برد الثلوج الذي ينفذ فيهم .

وكان لدى آبائنا شهودٌ وقذوات . ولكن لم يعد هناك شيء ، من هذا ، لدى
هؤلاء الرجال في النكال . و « سانت إكزوبيري »^(١) هو الذي قال في أثناء بعثة
خطرة : أنا وحدي شاهدي الخالص . وهكذا هم : فالقلق ومرارة الإهمال وعرق
الدماء يبدأ الشعور بها لدى الإنسان حين لا يستطيع — بعد — أن يكون له
شاهدٌ آخر سوى نفسه ؛ وحينذاك يتجرع الكأس حتى الثمالة ، أى يعاني حالته
الإنسانية حتى آخر رمق . نعم ، هيهات أن نكون قد شعرنا جميعاً بهذا القلق ،
ولكنه كان يراودنا جميعاً في صورة وعد أو وعيد . وطوال خمس سنين عشنا
في ذهول ؛ ولأننا لم نستخف بمهنتنا في الكتابة ، فقد انعكس هذا الذهول فيما
كتبنا ، فشرعنا في خلق أدب ذي مواقف متطرفة . ولا أزمع ، بحال ، أننا في هذا
أرفع قدراً من كبار أقراننا ؛ بل الأمر على نقيض ذلك ، فقد كتب « بلوك ميشيل »
— الذي كلفته ممارسته لحقه في الكلام ثمناً غالياً — في مجلة « العصور الحديثة » ،
يقول : في الأحداث الكبيرة يلزم المرء من الفضائل أقل مما يلزمه في صغار
الأحداث ، ولست أنا الذي يفصل فيما إذا كان على صواب ، ولا فيما إذا كان
خيراً للمرء أن يكون چانسينياً [جبرياً] أو يسوعياً [من دعاة حرية الإرادة] .

(١) Saint-Exupéry (١٩٠٠ — ١٩٤٤) كان بحاراً ، ثم صار طياراً ،
واشتترك في الحرب العالمية الأخيرة ، وانضم بعد هزيمة فرنسا إلى قوى التحرير في شمال أفريقيا .
وقد كتب قصصاً كثيرة عد بها من كبار الكتاب الفرنسيين المحدثين ، وهي تشيد بطولته
الإنسان وتحكمه في الكون ، ويمزج فيها بين الأفكار الفلسفية وتصوير المغامرات الإنسانية .

وبالأحرى : أحسب أنه يلزم المرء قليل من كل منهما ، وأن الإنسان لا يمكن أن يكون چانسينياً ويسوعياً في وقت معاً . فتحن ، إذن ، چانسينيون ، لأن العصر صنعنا كذلك ؛ وبما أنه جعلنا نحس أقصى حدود أنفسنا ، فإنى أقول إننا جميعاً كتاب ميتافيزيقيون . وأحسب أن كثيراً منا سيرفضون هذه التسمية ، أو لا يقبلونها إلا في تحفظ ، ولكن منشأ هذا سوء فهم ، لأن الميتافيزيقية ليست جدالاً جديداً في مبادئ تجريدية تستعصى على التجربة ، بل هي مجهود نحى^{١٠} للأحاطة الباطنة بالحال الإنسانية كلية .

وبما أن الظروف أُلجأتنا إلى اكتشاف الضغط التاريخي كما اكتشف « تور تشلى » الضغط الجوي ، ورمت بنا قسوة الزمن في هذه القطيعة ، حيث يمكن المرء أن يرى حالتنا الإنسانية حتى حالات تطرفها وجانبها الأحمق المحال وليل جهلها ، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا من القوة ما يعيننا على أدائه (ولست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور فنسه وفلسفته لأنه أعوزته الموهبة) ، وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي والتوفيق بينهما ، وهو ما أسميه — عاجزاً عن تسمية أفضل — بأدب الظروف الكبيرة [١٠] . فليست المسألة لدينا هي الهروب في الأبدى ، ولا التخلي تجاه ما يسميه السيد « زاسلافسكى » M. Zaslavsky — الذى يصعب نقل كلامه — فيما كتبه في جريدة الپرافدا : « التقدم التاريخي » . فهذه المسائل — التى يضمنها لنا عصرنا والتى ستظل دائماً مسائلنا — من نوع آخر : فكيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً في التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ ؟ وهل ثم تأليف يمكن بين شعورنا الوحيد — الذى لا يمكن رده إلى شيء آخر — وبين نسيتنا ، أعنى تأليفاً بين نزعة إنسانية بؤكيدية وبين نزعة منظورية [أى نزعة تقول بأن كل رأى هو وجهة نظر] ؟ وما علاقة الأخلاق بالسياسة ؟ وكيف

تتحمل التبعة ، لا في مقاصدنا العميقة فحسب ، بل وفي النتائج الموضوعية لأعمالنا ؟
وفي حال الضرورة تمكن معالجة هذه المسائل تجريبياً بالتأمل الفلسفى . ولكننا
— نحن الذين نريد أن نعيش هذه المسائل ، أى ندعم أفكارنا بهذه التجارب
الخيالية العينية التى تسمى : القصص — كنا ، فى البدء ، نتصرف فى نطاق
القواعد الفنية التى حللتها آنفاً^(١) ، والتى هى فى غاياتها متعارضة مع أغراضنا أشد
التعارض . وبما أن هذه القواعد قد استكملت وجودها ، بخاصة ، كى تحكى بها حوادث
حياة فردية فى صميم مجتمع مستقر ، قد كانت تسمح بالتسجيل والوصف والشرح
للانحرافات والاتجاهات وأنواع التضام والتحلل البطيء لنظام خاص وسط عالم
سناكن ؛ فى حين كنا — منذ عام ١٩٤٠ — فى وسط إعصار ، إذا أردنا أن
نتخذ فيه وجهة وجدنا أنفسنا فجأة فى صراع مع مسألة من نوع أشد تعقيداً من
ذلك ، كما أن معادلة الدرجة الثانية أشد تعقيداً من معادلة الدرجة الأولى . فكان
يقصد إلى وصف علاقات نظم مختلفة جزئية بالنظام الكلى الذى يحتويها ، فى
حين أن هذه النظم جميعاً فى حركة ، وتتوقف حركاتها بعضها على بعض .

فى عالم القصة الفرنسية المستقر ، فيما قبل الحرب ، كان المؤلف فى نقطة
السكون المطلق ، يتمثل فيه السكون المطلق ، فكانت لديه معالم ثابتة يحدد بها
حركات شخصياته . ولكن ، بما أننا كنا مبحرين^(٢) على سفينة نظام فى أوسع
تطور ، لم نكن نستطيع أن نعرف سوى حركات نسبية ؛ ففى حين كان أسلافنا
يحبسون أنفسهم قائمين فى خارج التاريخ ، وأنهم ارتفعوا ، بحفقة من جناحهم ، فوق
قم يستطيعون فيها أن يحكموا على الحوادث فى الحقيقة ، غاصت بنا الظروف فى

(١) فى الفصل السابق .

(٢) لفهم معنى هذه الصورة ، انظر ما قاله المؤلف سابقاً فيما يخص رهان پاسكال ، وتعليقنا
عليه ، ص ٩٢ — ٩٣ . وهامشها .

عصرنا ، فكيف كان يمكننا ، إذن ، رؤية العصر في عمومه ، ما دمنا كنا في داخله ؟ وما دمنا قد وضعنا في موقف ، فالقصص التي كان يمكننا أن نفكر في كتابتها هي قصص المواقف ، بدون رواة فيها ، ومن غير شهود يعلمون كل شيء ، وموجز القول : كان علينا — إذا أردنا أن نعتد بعصرنا الذي نعيش فيه — أن ننقل بقواعد الفن القصصى من آلية « نيوتن » إلى النسبية العامة ؛ وأن نجعل كتبنا آهلة بأنواع من الوعي نصف واضحة ونصف غامضة ، ربما تتجاوب معها جميعاً ، ولكن لا يكون لأى منها وجهة نظر متميزة في الحدث أو في ذات نفسه ؛ وأن تقدم في قصصنا أفراداً تكون حقيقتها نسيجاً مضطرباً متناقضاً من التقديرات التي يحكم بها كل فرد على الأفراد الآخرين وعلى نفسه ، ويحكم بها كل الأفراد على كل واحد منها ، فلا تستطيع أبداً أن تفصل أنت — من داخلها — فيما إذا كانت تغيرات مصائرنا صادرة عن مجهوداتها ، أو عن أخطائها ، أو عن مجرى العالم ؛ وكان علينا أخيراً أن نترك في كل مكان شكوكاً وأنواعاً من التوقع ومواضع غير كاملة ، لنضطر القارئ أن يقوم بنفسه بأنواع من التخمين ، موحين إليه بالشعور بأن آراءه — في عقدة القصة وشخصياتها — ليست سوى فكرة بين أفكار أخرى كثيرة ، وبدون أن نقوده إلى التنبؤ بشعورنا ، ولا أن ندعه يفعل .

ولكن — من جهة أخرى ، كما قد وضحت — كان شعورنا بالتاريخ يصحح من وضعنا ، إذ كنا نحيا يوماً بيوم ذلك المطلق الذي كان يبدو — أولاً — أن التاريخ قد انتزعنا إياه . فإذا كانت مشروعاتنا وعواطفنا وأعمالنا قابلة للشرح ، ونسبية من وجهة نظر التاريخ الذي وقع ، فإنها قد اكتسبت — في هذه القطيعة ومغامرات الحاضر ووريثته — كثافتها التي لا سبيل إلى ردها إلى شيء آخر . ولم نكن نجعل أن عصرنا سيأتى يستطيع فيه المؤرخون أن يجولوا في كل ناحية من

تلك الفترة التي كنا نحياها محمومين دقيقةً دقيقةً ، فيوضحون ماضينا بما كان يمكن أن يكون عليه مستقبلنا ، ويفصلون في قيمة مشروعاتنا بنتائجها ، وفي صدقنا في نياتنا بنجاحها ؛ ولكن امتناع إعادة عصرنا الحاضر أمر لا يخص سوانا ، فكان علينا أن ننقذ أنفسنا أو نهلك متخبطين في هذا الزمن الذي لا يقبل الإعادة . وكانت الحوادث تنقض علينا كاللصوص ؛ وكان علينا أن نقوم بمهمتنا الإنسانية في وجه ما لا يستطيع فهمه ولا الدفاع عنه ، وأن نراهن ، ونلجأ إلى التخمين دون برهان ، وأن نشرع في أعمالنا في حيرة ، وأن نثابر على غير أمل . وقد يستطيع شرح عصرنا ؛ ولكن لا يمنع هذا أنه هو كان لدينا غير قابل للشرح . ولن يستطيع انتزاع هذا المذاق المر الذي جرّعنا إياه وحدنا ، وسيختفي هذا المذاق باختفائنا .

وكانت قصص من تقدمونا من إخواننا تحكي الحوادث في الماضي ، وكان التابع الزمني لأحداثها تترامى من ورائه العلاقات المنطقية والصلات العالمية ، والحقائق الخالدة ؛ فكان أقل تغير مفهوماً سلفاً ؛ وكانوا يقدمون لنا فيها أموراً عاشها الناس وفكروا فيها من قبل ، وربما يناسب هذا الفن مؤلفاً يعتزم ، بعد قرنين ، كتابة قصة تاريخية عن عام ١٩٤٠ . ولكننا إذا عملنا الفكر فيما نكتب مستقبلاً اقتنعنا أن أي فن لا يمكن أن يكون فننا ما لم يردّ إلى الحادثة طراوتها الشرسة وغموضها واستحالة التنبؤ بها ، وما لم يرد إلى الزمن مجراه ، وإلى العصر كثافته المتوعدة الجليّة ، وإلى الإنسان صبره الطويل . ولم نكن نريد أن ندخل على جمهورنا السرور بأنه أسمى من عالم ميت ، بل كنا نتمنى أن نأخذ بخناقته : فلتكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ يقع فيه القارئ ، ليرى به من شعور إلى شعور ، كما يرى به من عالم مطلق يستعصى على الدواء ، إلى عالم آخر مطلق كذلك ، وليظل شاكاً في شكوك الأبطال نفسها ، مضطرباً

باضطرابهم ، مغموراً بحاضرهم ، وينوء تحت عبء مستقبلهم ، محاضراً بإدراكاتهم الحسية ومشاعرهم ، كأنها صخور عالية مألون طلوع ، ويشعر أخيراً أن كل مزاج من أمزجتهم وكل حركة في فكرهم ، تحوى الإنسانية كلها ، وأنها — في زمانها ومكانها — في صميم التاريخ ، وأنها — على الرغم من اختلاس المستقبل للحاضر اختلاسا دائماً — انحدار لا ملاذ منه نحو الشر ، أو صعود نحو الخير صعوداً لا يمكن لمستقبل ما أن يمارى فيه . وهذا ما يشرح عندنا الانفجاح الذى أوليناه مؤلفات « كافكا »^(١) ، وكتاب القصة الأمريكيين .

أما « كافكا » فقد قيل عنه كل شيء : فقيل إنه كان يريد رسم البيروقراطية وضروب تقدم الداء ، وحال اليهود فى أوربا الشرقية ، والبحث عن التعالى المنيع ، وعالم الفيض الروحى حين يعوز الفيض . كل هذا حق ، وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية . ولكن الذى لمسناه بوجه خاص ، هو أنه — فى هذه الدعوة المرفوعة دائماً ، والتى تنتهى فجأة نهاية سيئة ، والتى قضاتها مجهولون لا يمكن الوصول إليهم ؛ وفى الجهود العابثة للتهمين لمعرفة مسائل الاتهام ؛ وفى الدفاع المدعم فى تجلد والذى يرتد ضد المدافع ويذكر بين أدلة الاتهام ؛ وفى هذا الحاضر الذى يحياه الأشخاص فى مثابة على حين مفاتيحه فى مكان آخر — فى هذا كله ، كنا نعرف التاريخ ، ونعرف أنفسنا فى التاريخ . وكنا بعيدين من « فلوير » ومن « موريالك » ، إذ كان فيما كتب « كافكا » — على الأقل — طريقة جديدة لتقديم مصائر مخدوعة ، أرسيت قواعدها على متفجرات كامنة ، وقد عيشت فى دقة وبراعة وتواضع ، لجعل المظاهر تبين عن الحقيقة التى لا يمكن ردها إلى شيء آخر ، ولحمل القراء على الإحساس — وراء

(١) Franz Kafka (١٨٨٣ — ١٩٢٤) كاتب تشيكوسلوفاكى يكتب بالألمانية ،

يعبر فى قصصه عن جانب الحق فى الوجود الإنسانى .

هذه المظاهر — بحقيقة أخرى لا نعطاها أبداً . ولا نحكي «كافكا» ، ولا ننتجها من جديد ، ولكن كان علينا أن نمتاح من كتبه باعثاً من بواعث التشجيع العظيمة القيمة ، على أن ننشد طلبتنا في مكان آخر . أما الأمر يكيون فليست قسوتهم ولا تشاؤمهم هما اللذان أثرا في نفوسنا : فقد عرفنا فيهم أناساً غمرتهم الأحداث ، تأهين في قارة مفرطة في سعتها كما كنا تأهين في التاريخ ، ويحاولون ، بدون تقاليد ، وبالوسائل الميسورة ، أن يعبروا عن ذهولهم وقطيعتهم بين أحداث تستعصى على الفهم . وليس نجاح « فولكنر »^(١) « وهمنجواي »^(٢) و « دوس »^(٣) ياسوس ، أثراً للولوع بكل جديد ، أو على الأقل لم يكن كذلك ابتداء ، ولكنه كان رد فعل مباشر دفاعي من جانب أدب أحس بأنه مهدد ، لأن قواعده الفنية وأساطيره لم تعد تسمح له بمواجهة الموقف التاريخي ، فلقح نفسه بطرق أجنبية ليستطيع ملء وظيفته في مظانها الجديدة . وهكذا ، في نفس اللحظة التي كنا فيها نواجه الجمهور ، فرضت الظروف علينا القطيعة مع أسلافنا ، إذ كانوا قد اختاروا المثالية الأدبية ، فكانوا يقدمون لنا الحوادث من خلال ذاتية متميزة ، أما نحن فقد كانت النسبية التاريخية — بتسويتها ، ابتداءً ، بين كل أنواع الذاتية [١١] — قد ردت إلى الحادثة الحية كل قيمتها ، وهدتنا في الأدب عن طريق الذاتية المطلقة ، إلى الواقعية التوكيدية ، وكان أسلافنا يفكرون في تبرير مشروعاتهم الجنوني في الحكاية تبريراً ظاهراً على الأقل ، بتذكيرنا دائماً في قصصهم — صراحة أو إضماراً — بوجود مؤلف ؛ وأما نحن فكنا نتمنى

(١) W. Faulkner من كتاب القصة الأمريكية المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٧ ، ونال جائزة نوبل عام ١٩٥٠ .

(٢) Ernest Hemingway كاتب القصة الأمريكي ، ترجمت قصته : « لمن تدق الأجراس » إلى اللغة العربية ، جائزة نوبل عام ١٩٥٤ .

(٣) Doso Passos كاتب قصص واقعية أمريكي ، ولد عام ١٨٩٦ .

أن تقوم كتبنا في الهواء وحدها ، وأن الكلمات — بدلا من أن تتجه إلى الخلف نحو الذى خطها ، منسية معزولة غير ملحوظة — تكون مثل مراكب الانزلاق على الثلج ، تجنب بالقراء وسط عالم لاشهود فيه ، وموجز القول : تمنينا أن يكون لكتبنا وجود كوجود الأشياء والنبات والحوادث ، لا على أنها — أولا — من إنتاج الإنسان ؛ وكنا نريد أن نطرد الصدفة من قصصنا ، كما طردناها من عالمنا . ولم نعد ، فيما اعتقد ، نحدد الجمال بالشكل ، بل ولا بالمادة ، بل بكثافة الوجود [١٢] .

قد بينت أن الأدب الذى يهتم بسرد حوادث الماضى يفسر عند مؤلفيه باتخاذ وضع للاشراف من الأعلى على الجماعة فى جملتها ، وبينت كيف أن هؤلاء الذين يختارون أن يكتبوا قصصهم فى جانب التاريخ الذى وقع ، يدأبون فى إنكار أجسادهم وإحساسهم التاريخى ، وفى إنكار أن زمنهم غير قابل للاستعادة . وهذه الوثبة فى الأبدية أثر مباشر للقطيعة التى بينتها بين الكاتب وجمهوره . وعلى العكس من ذلك ، يفهم المرء ، دون جهد ، أن قرارنا فى توحيد اتجاه المطلق مع التاريخ مصحوب^{١٢} بالجهد لأجل تسجيل هذا التوافق بين المؤلف والقارئ ، وهو ما كان قد شرع فيه من قبل الراديكاليون المعتدلون . حين يعتقد الكاتب أن لديه منافذ تطل على الأبدى ، فهو فوق أقرانه ، يتمتع بأضواء لا يستطيع توصيلها إلى سواد الشعب المرذول ، يدب كالهوام دونه ؛ ولكنه إذا توصل إلى التفكير فى أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الجميلة ، وأنه لا وجود فى أى مكان لشعور ذى امتيازات ، وأن الآداب ليست آداب نبل طبقى ؛ وإذا فهم أن خير وسيلة يصير بها المرء مغبونا فى عصره أن يستدبره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أى حين يتجاوزه إلى المستقبل الأقرب ؛ حين يفهم ذلك كله

يكتب للجميع ومع الجميع ، لأن المسألة التي يبحث عن حلها بوسائله الخاصة هي مسألة الجميع . على أن من اشتركوا منا في المنشورات السرية في الحرب كانوا يتوجهون في مقالاتهم إلى الجماعة كلها . لم نكن مهئين للأمر ، ولم نظهر فيه على جانب كبير من البراعة ؛ فلم يُنتج أدب المقاومة شيئاً ذابال . ولكن هذه التجربة أشعرتنا بما يمكن أن يكون عليه أدب موضوعه عالمي عيني .

وفي هذه المقالات غير الموقعة ، كنا ، بعامة ، لا نمارس سوى التفكير السلبي الخالص في سلبيته . ففي مواجهة اضطهاد سافر يصوغ ، يوماً بيوم ، أساطير يدعم بها نفسه ، كانت الحياة الفكرية هي الرفض . وغالباً ما كان يُقصد إلى نقد سياسة أو التشهير بتقدير تحكّمي ، أو التحذير ضد شخص أو ضد دعاية ؛ وعند ما كان يحدث لنا أن نمجد شخصاً نفى أو رمى بالرصاص ، فإنما كان ذلك لأنه توافرت لنا الشجاعة كي نقول : كلا .

وكان علينا أن نوقظ العقلية القديمة التحليلية ضد المبادئ الغامضة التركيبية التي كانوا يكررونها علينا مساء وصباحاً ، فيما يخص أوربا ، والجنس ، واليهودي ، والحرب الصليبية ضد البلشفية ، لأن تلك العقلية وحدها هي القادرة على تمزيق هذه المبادئ إرباً . وهكذا كانت تبدو وظيفتنا الأدبية صدى متواضعاً للوظيفة التي كان يملؤها كتاب القرن الثامن عشر متألقين عن جدارة . ولكن بما أننا — خلافاً لديدرو وفولتير — لم نكن نستطيع أن نتوجه إلى الطغاة إلا في القصص الأدبي ، ولو لتجليلهم بالعار من اضطهادهم ، وبما أننا لم تكن تربطنا بهم علاقة ما^(١) ، لذلك لم يتوافر لنا الوهم الذي نما لدى الكاتبيين السابقين وأمثالها ، وهو الهرب من حالتنا — بوصفنا مضطهدين — بممارسة مهنتنا في الكتابة ؛ بل على

(١) لأن المضطهدين (بكسر الهاء) هنا هم المحتلون .

التقيض من ذلك ، كنا في صميم الاضطهاد تقدم للجماعة المضطهدة — التي نحن جزء منها — صورَ غضبها وآمالها . ولو كنا أوفر حظاً وأكثر فضائل وأقوى مواهباً وأكثر اتحاداً وأحسن استجابة ، لكنا قد استطعنا أن نكتب المناجاة الباطنة لفرنسا المحتلة . على أننا لو كنا قد وصلنا إلى ذلك ، لما كان مدعاةً للافراط في إطرائنا لأنفسنا : فقد كانت الجبهة الوطنية تقسم أعضائها على حسب مهنتهم ؛ ومن كانوا يعملون منا في حركة المقاومة في حدود تخصصهم ، لم يكونوا ليجهلوا أن الأطباء والمهندسين وعمال السكك الحديدية كانوا يزودون تلك الحركة — في حدود تخصصهم — بعمل هو أهم كثيراً من عملهم .

ومهما يكن من شيء ، فإن هذا المسلك — الذي كان ميسراً لنا بسبب تقاليدنا الكبيرة الخاصة بالسلبية الأدبية — استهدف ، بعد التحرر من الاحتلال الألماني ، لخطر التحول إلى سلبية منظمة ، وإكمال القطيعة ، مرة أخرى ، بين الكتائب وجمهوره . وكنا [في حركة المقاومة] قد مجدنا كل أشكال الهدم : من الهرب من التجنيد ، ومن رفض الطاعة ، ومن التسبب في إخراج القطارات عن القضبان ، ومن إحراق المحاصيل بمحض الإرادة ، ومن المشروعات الإجرامية ، لأننا كنا في حرب . وقد انتهت الحرب ؛ فلو ظللنا على تلك الحال ، لصرنا من فئة السيراليين والفئات الأخرى التي جعلت من الفن شكلاً دائماً أساسياً من أشكال الاستهلاك . ولكن عام ١٩٤٥ لا يشبه عام ١٩١٨ . فقد كان جميلاً استدعاء الطوفان كي يغمر فرنسا الظافرة الشبعية التي كانت تحسب نفسها المسيطرة على أوروبا . وقد أتى الطوفان ، فماذا بقي للهدم ؟ وقد تم الاستهلاك الكبير الميتافيزيقي فيما بعد الحرب الأخرى في طرب ، وفي انفجار الانطلاق الذي يعقب الضغط ؛ ولكننا اليوم تهددنا الحرب والجماعة والدكتاتورية ، فما زلنا مغمورين بالضغط . وعام ١٩١٨ هو العيد ، فكان يستطاع إطلاق نيران الطرب احتفالاً

بعشرين قرناً من ثقافة وادخار . أما اليوم فإن النيران تنطفىء من نفسها ، أو تأبى أن تشتعل ، فزمن الأعياد غير قريب الإياب . في هذا العصر عصر البقرات العجاف ، يأبى الأدب أن يربط مصيره بمصير الاستهلاك الموهل في الزوال . وفي مجتمع الاضطهاد الموفور الثراء ، قد استطاع حسابان الفن ترفاً أسمى ، لأن الترف يبدو علامة المدنية . ولكن الترف اليوم قد فقد خاصته المقدسة ، فقد جعلت منه السوق السوداء ظاهرة تحلل اجتماعي ، فقد الطابع الذي كان له من أنه « استهلاكٌ ملحوظ الشأن » ، وكان هذا الطابع مبعث نصفٍ ما فيه من متعة ؛ إذ يتوارى المرء ليستهلك ويختل بنفسه ، فلا يكون في القمة من درجات السلم الاجتماعي ، بل على هامش المجتمع ، فيظل فن الاستهلاك المحض في الهواء ، ولن يرتكز ، بعد ، على لذات متينة ، كـلذات الطهي والملبس ، وإذا زود بشيء ، فإنما يزود — في أضيق الحدود — فئة قليلة من التمييزين بأنواع الحرب الخلوي ، وبتمتع خرقاء ، وبفرصة الأسف على نعيم الحياة . وحين اهتمت أوربا كلها أولاً بالتعمير ، وحين حرمت الأمم نفسها من الضروريات من أجل التصدير ، قام الأدب (وهو الذي يساير كل المواقف ، شأنه شأن الكنيسة ، فيبحث عن سلامة نفسه في كل حالة) بالكشف عن وجهه الآخر : فالكتابة ليست الحياة ، كما أنها ليست انتزاع المرء نفسه من الحياة ، ليتأمل — في عالم من الاستقرار — الماهيات الأفلاطونية ونماذج الجمال ، وليست هي ترك المرء نفسه يتمزق — كأنما اخترمته السيوف — بكلمات مجهولة غير مفهومة آتية من الخلف : وإنما الكتابة ممارسة مهنة . مهنة تتطلب مراناً وعملاً مدعماً ، وضميراً مهنيًا ، مع الشعور بالتبعات . وهذه التبعات لسنا نحن الذين اكتشفناها ، بل الأمر على النقيض من ذلك : فنذ مائة عام والكاتب يحلم بتكريس نفسه لفنه في نوع من البراءة ، فيما وراء « الخير » و « الشر » ، ويمكن أن يقال : في حيز ما قبل المعصية . وإنما المجتمع

هو الذى قد وضع على عاتقنا — حديثاً — ما علينا من تكاليف وواجبات . وعلينا أن نعتقد أن المجتمع يقدر أننا مخوفون جداً ، لأنه حكم بالإعدام على من تعاون منا مع العدو ، فى حين ترك رجال الصناعة الذين ارتكبوا نفس الجرم أحراراً . ويقال اليوم إن إقامة حصن الدفاع الأطلسى كانت خيراً من التحدث عنه . ولا أجد فى ذلك مدعاة عار كبير . حقاً ، بسبب أننا محض مستهلكين ، يبدو المجتمع غير رحيم بنا . والمؤلف حين يقتل رمياً بالرصاص يريح الأمة ، لأنه ليس سوى فم من الأفواه المتطلبة للغذاء . وحاجة الأمة [١٣] إلى أقل منتج أعظم كثيراً من حاجتها إليه . ولا أقول إن هذا عدل ، بل هو — على نقيض ذلك — باب مفتوح لكل صنوف الإساءة ، وللرقابة والاضطهاد . ولكن علينا أن نعتبط ، لأن مهنتنا تقترن ببعض الأخطار . حينما نكتب فى الخفاء ، كانت الأخطار بالنسبة لنا طفيفة ، وجسيمة بالنسبة لصاحب المطبعة . وغالباً ما كان يعرفونى من ذلك خجل ؛ وعلى الأقل تعلمنا من ذلك كيف نمارس نوعاً من الانكماش فى القول . عندما يمكن أن تكون الحياة ثمناً لكل كلمة تقال ، يجب الاقتصاد فى القول . فليس لدى المرء وقت للهو بالأنغام ، ويمضى المرء سريعاً إلى ما هو أدعى إلى العجلة ، ويختصر الطريق . لقد زجت حرب ١٩١٤ باللغة فى أزمة ، وأقول عن طيب خاطر : إن حرب ١٩٤٠ أعطتها قيمة جديدة ، ولكن أمنيئتنا — بعد أن أخذنا نصرح بأسمائنا فيما نكتب — أن نتحمل المخاطر على مسئوليتنا ؛ على أن من يخفى اسمه يتعرض دائماً لخطر أعظم .

فى مجتمع يعتمد على الإنتاج ، وينقص الاستهلاك إلى حد الضرورة القصوى ، من الواضح أن يظل العمل الأدبى فيه بلا مقابل ؛ وحتى لو أفاض الكاتب فى شرح ما كلفه العمل الأدبى من جهد ، وحتى لو أبان ، بحق ، أن هذا العمل ، إذا نظر إليه فى ذاته ، يحتاج إلى استخدام نفس القوى التى يحتاج

إليها في عمله الطبيب والمهندس ، فستظل الحقيقة قائمة : أن الإنتاج الأدبي لا يمكن أن يكون مثل متاع من الأمتعة . ومجانية العمل الأدبي هذه لا يمكن أن يحزننا أمرها ، بل فيها كبرياؤنا ، إذ نعلم أنها صورة الحرية . فالعمل القنى بلا مقابل ، لأنه غاية مطلقة ، ولأنه يتمثل للناظر إليه على أنه نوع من الأمل المطلق . وعلى الرغم من أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إنتاجاً بذاته ، ولا يحرص على أن يكونه ، فهو يطمح إلى تمثيل الضمير الحر لمجتمع منتج ، أى يعكس على المنتج صورة الإنتاج في عبارات حرة ، كما فعل « هيزودوس »^(١) فيما مضى . ولا نريد بذلك أن نعقد من جديد صلتنا بذلك الأدب المضجر الذى موضوعه العمل ، والذى كان « بطرس هامب »^(٢) أشأم ممثليه وأكثرهم مجلبة للأسام . ولكن بما أن هذا النوع من التفكير المنشود لنا هو دعوة وتجاوز للحاضر في وقت معاً ، ففي نفس الوقت الذى يبين فيه المرء لأهل العصر أيامهم وأعمالهم ، عليه أن يجلو لهم المبادئ والغايات والمقومات الباطنة لنشاطهم الإنتاجى . وإذا كانت السلبية مظهراً للحرية ، فالبناء مظهرها الآخر . على أن الحقيقة المزعمية المثيرة أن الحرية البناء لم تكن قط أقرب من الوعى بنفسها مما هى عليه في هذا العصر ، وربما لم تكن قط مستلزمة أعمق مما هى فيه . ولم يكشف العمل قط عن

(١) شاعر إغريقى من القرن الثامن قبل الميلاد ، مشهور بأشعاره التعليمية الخلقية ، والمشهور أنه ألف كتاب « الأعمال والأيام » ، وهو مجموعة من النصائح الخلقية والحكم خاصة بالأعمال ، في أسلوب ملحمى يؤكد فيه أنه لا نجاة للإنسان إلا بالعدل ، في حياة حافلة بالنشاط والعقل .

(٢) Pierre Hamp من كتاب القصة الفرنسية المعاصرين ، ولد عام ١٨٧٦ . بدأ حياته عاملاً في مصنع حلوى ، ثم من عمال السكك الحديدية . ويصف في قصصه الطويلة الكثيرة طرق الصناعة الحديثة لمختلف المواد من بدء المادة الغفل حتى تصير تنجاً صناعياً كاملاً . ومن قصصه : « جهد الرجال » (١٩٠٨) و « السكة الحديدية » (١٩١٢) و « المهن » (١٩٣١) وفي القصة الأخيرة يتحدث عن بدء حياته هو في المهن التى احترفها .

قوته الإنتاجية بأقوى مما يكشف في هذا العصر ، على حين لم تكن قط منتجاته ودلالته قد اختلست من العاملين بأكثر مما تختلس ، ولم يفهم العامل قط أنه كان يصنع التاريخ خيراً مما يفهمه في هذا العصر ، في حين لم يشعر قط أنه جد ضعيف أمام التاريخ كما يشعر في هذا العصر . فدورنا ، إذن ، مرسوم : فالأدب ، بوصفه سلبية ، عليه أن يمارى في استلاب العمل ؛ وبوصفه خلاقاً وتجاوزاً ، عليه أن يمثل الإنسان على أنه عمل خالق ، ويصحبه في جهده الذى يبذله في سبيل تجاوز استلابه الحالى نحو موقف أفضل . وإذا كان حقاً أن المقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هي الملكية والعمل والوجود ، أمكن ، إذن ، أن يقال إن أدب الاستهلاك اقتصر على دراسة العلاقات التى توحد بين الوجود والملكية ؛ فالإحساس مائل فيه على أنه متعة ، وهذا — فلسفياً — خطأ ، والذى يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواه يكون نظيراً لمن وجوده أقوى . فمن كتاب « عبادة النفس »^(١) إلى كتاب « تملك العالم »^(٢) وما بينهما من كتاب « الأغذية الأرضية »^(٣) و « يوميات برنابوت »^(٤) ، فى كل هذه الكتب ، الوجود

(١) Le Culte du Moi ، من قصص موريس باريس التى ظهرت عام ١٨٨٨ و ١٨٨٩ فوجئت القصة الفرلسية نحو مسائل الحياة الباطنة ، وأكدت ضرورة الفصل فى أمر الأخلاق . وفى الأصل : La Culture du Moi ، ونعتقده خطأ مطبعياً .

(٢) La Possession du Monde من بين رسائل « جورج دوهامل » فى مسائل المدنية الحديثة ، صدر عام ١٩١٩ ، وتظيره : « أحاديث فى الضوضاء » (١٩١٩) و « أحاديث فى التفكير الأوروبى » (١٩٢٨) و « مناظر من الحياة المقبلة » (١٩٣٠) .

(٣) Les Nourritures Terrestres انظر هامش ص ٣٧ من هذا الكتاب . ولأندريه جيد كتاب الأغذية الأرضية (١٨٩٧) ثم كتاب « الأغذية الجديدة الأرضية » (١٩٤٥) .

(٤) Barnabouth الشخصية الأدبية التى خلقها « قاليرى لاريو » فى قصصه ، وهو « ألسون بارنابوت » ، ثرى من أمريكا الجنوبية ، يرحل إلى بلاد أوربا ، وينظر إليها بروح الملل ، ويبحث فيها ، بالإتفاق والإسراف ، عن المتعة وعن « المطلق » .

هو التملك . والعمل الفنى — بتولده من مثل هذه الملذات — يزعم لنفسه أنه متعة أو وعد بمتعة ؛ وهكذا استحكمت العقدة . أما نحن فعلى النقيض من ذلك ، إذ اقتضت الظروف منا أن نجاول العلاقات بين الوجود والعمل من ثنايا موقفنا التاريخى . فهل المرء من صنع غيره ؟ أو من صنع نفسه ؟ وما العمل ؟ وما الغاية التى تبتغى منه اليوم ؟ وكيف نعمل ؟ وبأى الطرق ؟ وما العلاقة بين الغاية والوسائل فى مجتمع مبنى على العنف ؟ والأعمال الأدبية للمستوحاة من مثل هذه المهام لا يمكن أن تهدف أولا إلى إعجاب الغير ؛ ولكنها تُغضب وتقلق ، ويقترحها المؤلف على القارىء واجبات تتطلب الأداء ، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتحمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقينى . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارىء ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منحنا فيها النجاح ، لم تكن صنوف مسلاة ، بل مسائل تستغرق التفكير . ولا يُعرض فيها العالم كى « يُرى » بل كى « يغير » . ولن يفقد بذلك شيئا ، هذا العالم العتيق البالى البغيض المريض ، بل سيكون أمره على نقيض ذلك . ومنذ « شوپنهاور » يردد الناس أن الأشياء تبين عن أعظم ما لها من قدر حينما يكبت الإنسان فى قلبه إرادة القوة ، ولا تفضى الأشياء بأمرارها إلا للمستهلك المتعطل ، وغير مسموح بالكتابة عنها إلا فى اللحظات التى لا يعرف فيها ماذا يصنع بها . وهذه الأوصاف المضجرة فى القرون الأخيرة هى رفض الانتفاع : فلا يمس المرء العالم فى شيء ، بل يزدرده نيتا بعينيه . ومعارضة من الكاتب لمذهب الفكر البرجوازى ، يختار — كى يحدثنا عن الأشياء — اللحظة الممتازة ، حين تنقرض كل العلاقات التى كانت تربطه بها إلا الخيط الدقيق من النظر ، وحين تذوب هذه الأشياء تحت نظره ، حزمة مفككة من أحاسيس لذيذة . هذا هو عصر التأثيرات ، تأثر بمناظر إيطاليا ، أو أسبانيا ،

أو الشرق . وهذه المناظر التي يتشربها الأديب عن وعي ، يصفها لنا في اللحظة الدقيقة التي تصل نهاية تناول الطعام ببدء الهضم ، حين تغمر الذاتية ما هو موضوعي من الطعام ، وقبل أن ينقرض بحوامضها ؛ ففي وصفه تكون الحقول والغابات حقولا وغابات أيضاً وحالات نفسية سلفاً . فالكتب البرجوازية مأهولة بعالم متجمد مصقول ، عالم العيشة الرخية في الريف ، يعيد إلينا — على وجه الدقة — إما مسرة محتشمة وإما حزناً فريداً . ونراه من نوافذنا ، ولا نكون في داخله . وعندما يجعل كاتب القصة عالم قصته مأهولاً بفلاحين ، فهم على تضاد مع الظلال الخالية في الجبال ومع المجرى القضي للأشجار ؛ وفي حين يعزقون بفئوسهم الأرض مستغرقين في العمل ، يجعلنا نراهم في ملابس عطلة الأحد . هؤلاء الفلاحون التائهون في عالم عطلة الأسبوع يشبهون عضو الأكاديمية الذي كان موضع سخرية «يوحنا إيفل»^(١)، والذي أدخله «بريفو»^(٢) في صورة من صورته التقريبية الهزلية (الكاريكاتورية) ، فجعله يعتذر قائلاً : « لقد خلطت في فهم الصورة » . وكذلك هؤلاء الكتاب ، فقد حولوا أولئك الفلاحين إلى أشياء وحالات نفسية .

وعندنا أن العمل يكشف عن الوجود ، فكل حركة ترسم وجوهاً جديدة على الأرض ؛ وكل وسائل فنية صناعية ، وكل أداة ، بمثابة طريق مطلق على

(١) Jean Effel رسام هزلي (كاريكاتوري) فرنسي معاصر .

(٢) في الأصل Pruvost ولا نعلم أحداً يحمل هذا الاسم من بين كتاب فرنسا المعاصرين ، ونعتقد أنه خطأ مطبعي ، وأن المؤلف يقصد Marcel Prévost (١٨٦٢ — ١٩٤٠) كاتب من كتاب القصة الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وبلغ قمة شهرته في نهاية القرن التاسع عشر . ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أنصاف العذارى » (١٨٩٤) ثم سلسلة قصص بعنوان : « رسائل إلى فرانسواز » من عام ١٩٠٢ حتى عام ١٩٢٨ .

العالم ؛ وللأشياء من الوجوه بقدر ما لها من طرق استخدام . ولم نعد — بعد —
مع أولئك الذين يريدون تملك العالم ، ولكن مع من يريدون تغييره . وإنما
يكشف العالم عن أسرار وجوده بمشروع التغيير نفسه . يقول « هيدجر » : إن
المرء يعرف الطريقة حق المعرفة حين يستخدمها ليطرق بها . ويعرف المسار
كذلك حين يدقه في الجدار ، والجدار حين يدق فيه المسار . وقد فتح لنا
« سانتيكزو پيرى »^(١) الطريق ، فأرانا أن الطائرة للطيّار عضو من أعضاء [١٤]
الإدراك الحسى ، وأن سلسلة جبال — فى سرعة ستائة كيلومتر فى الساعة وفى
مرآها الجديد حين التحليق فوقها — هى عقدة ثعبانية ، فهى تتراكم ، وتسود ،
برؤوسها صلبةً محترقةً تجاه السماء ، تبحث عن الأذى ، وعن الصدام ؛ فى حين

(١) سبق أن عرفنا بهذا الكاتب (س ٢٥٣) ونضيف هنا موجزين سبب إعجاب
المؤلف به . فثلا فى قصة هذا الكاتب التى عنوانها : « أرض الرجال » (١٩٣٩) فى صورة
سلسلة حكايات ومشاهدات مرتكزة على أفكار ذات معنى خلقى جميل . وهى تدور حول مهنة
الطيران ، مهنة المؤلف . وفيها يبين كيف يصارع الطيارون الموت فى أقصى صور عنفه لئلا
يخونوا الثقة التى أولتهم إياها أممتهم ، ويبين كيف أن الطائرة ليست سوى آلة يستخدمها كما
يستخدم الفلاح محراثه ، ولكنها آلة عجيبة لاكتشاف « الأرض » وتحليل مظاهر الحياة فيها ،
كى يقف المرء من وراء ذلك على أن الأرض هى المسكن الجدير بالإنسان . وفى حادثة من الأحداث
تعرض فيها ، مع صاحب له ، لموت محقق فى الصحراء ، فأتى بدوى لإنقاذها ، فرأى فيه « الإنسان » .
وعنده أن الحقيقة لا تنجلي بالبرهنة عليها ، ولكنها تتبدى وتتأكد فى أعمال الأفراد
المتحدين عن رغبة وعن عقيدة تبين لهم أنهم يقصدون إلى شىء أسمى منهم ، فيتحولون من
أفراد إلى « ناس » . ويقول : « حين نربطنا بإخواننا غاية مشتركة فى خارج نطاق ذاتنا ، فى
هذه الحالة وحدها نحميا ، وترينا التجربة أن الحب ليس أن ينظر كلانا إلى الآخر ، بل أن ننظر
جميعاً إلى اتجاه واحد » . ولن يتوافر ذلك إلا إذا التزم كل فرد بصنوف من التضحية مرتبطة
بمصير الإنسانية ، ويرى فيها متعته . وفى قصته الأخرى : « الطيران ليلاً » يصور نموذجين :
الرئيس الذى يصوغ أنواع الإرادة ، والمرءوس الذى يتقبل صنوف المغامرة فى المهنة التى
ارتضاها حين ينفذ الأوامر . وليست علاقة أحدهما بالآخر علاقة السيد بالعبد ، بل علاقة
الإنسان بالإنسان . فحريتهما كليهما هى الانضمام التام لما يفرضه الواجب من ضرورة . وبالعمل
وحده يستطيعان تحقيق هذا الواجب حين يهدف العمل إلى غاية ليست محصورة فى نطاق الذات .

تجمع السرعة بقوتها القابضة وتضنط أطواء الجلباب الأرضى من حولها . فتقفز مدينة « سانتياجو » لتصبح فى جوار باريس ، وعلى ارتفاع أربعة عشر ألف قدم تتألق صنوف من الجاذبية كأنها قضبان سكة حديدية ، لتجذب مدينة « سان أنطونيو » نحو نيويورك . وبعده ، وبعده « همنجواى »^(١) ، كيف كان يمكننا أن نفكر فى وصف الأشياء ؟ كان علينا أن نجعل الأشياء تفوص فى العمل ، كى تقاس كثافة وجودها لدى القارىء بوفرة الصلات العملية التى تربطها بالأشخاص . فاجعل الجبل يتسلقه مهرّب البضائع ، أو جابى الضريبة ، أو رجل من رجال المقاومة ، أو اجعله يخلق فوقه [١٥] طيار ، فإن الجبل سيتكشف فجأة عن هذه الأعمال المتشابكة ، ويقفز إلى خارج كتابك ، كما يقفز الجنى من قممه . وهكذا يُكتشف الإنسان والعالم بالمشروعات . وكل المشروعات التى نستطيع أن نتحدث عنها ترجع إلى مشروع واحد : هو صنع التاريخ . وها نحن أولاء مقودون باليد إلى حيث يجب علينا ترك أدب القول لنتج أدب العمل .

فالعمل بمثابة صنع فى داخل التاريخ وتأثير فى التاريخ ، أى أنه بمثابة عملية تركيبية للنسبية التاريخية والمطلق الخلقى والميتافيزيقى فى هذا العالم العدو الصديق ، المرعب المزاة ، كما يكشف عنه العمل ؛ هذا هو موضوعنا . ولا أقول إننا قد اخترنا هذه الطرق الوعرة ، فمن المؤكد أن من بيننا من يخفون فى نفوسهم بعض قصص الحب الجميلة الحزينة التى لن ترى النور أبداً . وماذا يمكننا أن نفعل فى الأمر ؟ فليست المسألة فى أن نختار العصر الذى نعيش فيه ، بل فى أن نختار كيف نكون فى العصر .

وأدب الإنتاج الذى أخذ يظهر لن يُنسى الناس أدب الاستهلاك الذى هو

(١) انظر هامش ص ٢٥٩ .

نقيضه ، ولا يصح أن يزعم أنه يفوقه في الكثرة ، بل يحتمل أنه لن يساويه أبداً . ولن يحلم أحد بتوكيد أن هذا الأدب سيصل بنا إلى غايته ، ويحقق جوهر فن الكتابة ، بل ربما سيختفى هذا الأدب عما قريب ، إذ يبدو أن الجيل التالي لنا مرتاب في أمره ، فكثير من قصص هذا الجيل كالأعياد الحزينة المختلسة ، شبيهة بالحفلات الماجنة أيام الاحتلال ، حيث كان يرقص الفتيان بين إنذارين من إنذارات الغارات ، على الأنغام المسجلة فيما قبل الحرب ، وهم يحتسون الخمر القوية الأثر . وفي هذه الحالة ستخفق ثورة الأدب . وحتى لو نجح أدب العمل هذا فاستقر ، فسينتهي أمره كما انتهى أدب القول ، لتعاد الكرة إلى هذا الأدب من جديد ، وربما يسجل تاريخ الفترات القليلة القادمة تعاقب أحد الأدبين بعد الآخر . وسيدل ذلك على أن الناس أخفقوا نهائياً في القيام بثورة ذات أهمية تفوق كل تقدير . حقاً في الجماعة الاشتراكية وحدها يتاح للأدب أن يقف على جوهره ، حينما يقوم بعملية التركيب للعمل والخارج العمل ، وللسلبية والبناء ، وللعمل والتملك والوجود ، وحينذاك يمكن أن يستحق اسم « الأدب الكلي » .

وفي الحق ليس بكاف أن نعترف بالأدب نوعاً من الحرية ، وأن نستبدل بالإتفاق العطاء ، وأن نتخلى عن الفردية الأرستقراطية القديمة لأسلافنا الأدبيين ، وأن نرغب في إطلاق دعوة ديمقراطية للجماعة في جملتها من خلال أعمالنا الأدبية جميعها ، بل يجب كذلك أن نعرف من الذي يقرأ لنا ، وما إذا كانت القرائن الحاضرة تحصر في نطاق الوهم المثالي مأربنا في الكتابة من أجل « العالمى العينى » . وإذا كان لأمانينا أن تتحقق ، فسيحتل كاتب القرن العشرين — بين الطبقات المهضومة وظالمها — موقفاً شبيهاً بموقف مؤلفي القرن الثامن عشر بين البرجوازية والأرستقراطية ، وبموقف « ريتشارد رايث » بين السود والبيض ، فهو مقروء من الظالم والمظلوم ، شاهد للمظلوم ضد الظالم ، مزود الظالم بصورة له باطنة وظاهرة ،

معتقد بوعيه . بالاضطهاد مع المظلوم ومن أجله ، معاون على تكوين مذهب فكرى بناء وثورى . والمسألة هنا ، ويا للأسف ! ؛ مسألة آمال ليست فى مكانها التاريخى ، فما كان ممكناً أيام « پرودون »^(١) و « ماركس » لم يعد ممكناً . إذن لتتناول المسألة من البدء ، ولنُخصِصِ جمهورنا بدون تحزب . ومن هذه الوجهة لم يكن موقف الكاتب قط أشد غرابة مما هو اليوم ، فهذا الموقف ، فيما يبدو ، مجموع صفات متناقضة أشد التناقض ، فهو — إيجابياً — ذو مظاهر متألقة ، وإمكانات واسعة ، ومسلك حيوى يحسد عليه فى الجملة ، وأماسليياً ، فليس سوى أن الأدب آخذ سبيله إلى الموت . وليس ذلك لأنه تعوزه المواهب أو الإرادة الخيرة ، ولكن لأنه لم يبق له مجال نشاط فى المجتمع الحاضر . فى نفس اللحظة التى نكتشف فيها أهمية أدب العمل ، وفى اللحظة التى يتراءى لنا فيها ما يمكن أن يكون عليه « أدب كلى » ، ينماع جمهورنا ويختفى ، فلم نعد نعرف ، على وجه الدقة ، لمن نكتب .

لأول وهلة ، يبدو حقاً أن كتاب الماضى لو أمكنهم أن يرونا لكان لابد أن يشتهوا مالنا من حظ [١٦] . قال يوماً « مالرو » : « نفيد نحن من الآلام التى عاناها بودلير » . ولا أعتقد أن هذا حق كل الحق ، ولكن الحق أن « بودلير » مات بدون جمهور ، وأتينا نحن — من دون إدلاء بمحجبتنا ، وحتى من غير أن يعلم أحد ما إذا كنا سندلى بها مستقبلاً — لنا قراء فى العالم أجمع . وهذا مدعاة لأن تعرونا حمرة الخجل ، ولكن الأمر — بعد — ليس خطأنا ، فصدره كله الظروف . فالحرص على الاستقلال الاقتصادى قبل الحرب ، ثم الحرب ، حرما جماهير الدول حصتها الممكنة السنوية من الكتب الأدبية الأجنبية ، فهم اليوم بسبيل تعويض مافاتهم ، فهم يضعون اللقمة مزدوجة فى أفواههم ، ومن هذه الناحية يوجد نوع من انطلاق يعقب الضغط . والحكومات مشايعة لنفس الفكرة .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٤٥ وما بعدها .

وقد بينت في مكان آخر أنه قد شرع، منذ قليل، في الاعتداد بالأدب مادةً من مواد التصدير إلى البلاد المغلوبة أو المفلسة . وقد امتدت هذه السوق الأدبية ونظمت منذ شغلت بها الجماعات . ويجد فيها المرء الطرق الاقتصادية المألوفة من إغراق الأسواق (مثلاً الطباعات الأمريكية لما وراء البحار) ، ومن حماية الإنتاج المحلي (في كندا وفي بعض بلاد أوروبا الوسطى) ، ثم من الاتفاقات الدولية ، فتغمر البلاد بعضها بعضاً — على سبيل التبادل — بالكتب الدورية المحتوية على مختارات نشرت من قبل في مختلف الأماكن ، مما تحمل اسم Digests ، أى الأدب المهضوم سلفاً ، كما يدل عليه الاسم ، فهو المهضوم الأدبي . وموجز القول أن الآداب ، شأنها شأن الخيالة (السينما) — في مآزق أن تصير فناً تصنيعياً ، ومن المؤكد أننا نرصد من ذلك : ففي كل مكان تمثل مسرحيات « كوكتو » و « سالاكرو »^(١) و « أنوى »^(٢) ، ويمكن أن أذكر عديداً من الكتب التي ترجمت إلى ست لغات أوسع ، في أقل من ثلاثة أشهر بعد نشرها . وعلى الرغم من ذلك ، ليس بريق النجاح في هذا كله إلا سطحيًا : فربما كان لنا قراء في نيويورك أوفى تل أيب ، ولكن أزمة الورق حددت نسخ الطبع في

(١) Armand Salacrou من كتاب المسرحية الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٩ ، ومسرحياته خليط من المأساة والمهزلة الساخرة ، ومن مسرحياته : « مجهول أراس » (١٩٣٥) ، وفيها ينتحر زوج بعد علمه بخيانة زوجته له . والفصول الثلاثة في المسرحية تبين ما يمر بخاطره قبل انتحاره مباشرة . ومن مسرحياته الأخرى : « الأرض كروية » (١٩٣٨) في التعصب الديني ، تجري حوادثها في إيطاليا في عصر النهضة ، ثم « رجل كالأخرين » (١٩٣٦) و « تاريخ الضحك » (١٩٣٩) و « ليالي الغضب » (١٩٤٦) وهي مسرحية موضوعها المقاومة الفرنسية للاحتلال الألماني .

(٢) Jean Anouilh من أشهر مؤلفي المسرحيات المعاصرين من الفرنسيين ، ولد عام ١٩١٠ — وله مجموعتان من المسرحيات : المسرحيات البهيجة Pièces Roses ثم المسرحيات السوداء Pièces Noires في الجانب الأسى من الحياة . ومن الأولى : « مرقس القصوم » ، ومن الثانية : « أنتيجونه » و « ميديه » . وقد ترجمت بعض مسرحياته لغة العربية .

باريس ، وبذا تشتت جمهور القراء أكثر مما ازداد . فربما يبلغ عدد قرائنا عشرة آلاف في أربعة أو خمسة بلاد أجنبية ، وعشرة آلاف أخرى في بلدنا : عشرون ألف قارئ ، هذا نجاح ضئيل فيما قبل الحرب . وهذه الشهرة في مختلف أجزاء العالم أقل ثباتاً من شهرة أسلافنا الوطنية . أعرف أن الورق قد كثر . ولكن يتعرض طبع الكتب في أوروبا لأزمة ، لأن عدد النسخ المبيعة يظل ثابتاً .

ولكن مشهورين في خارج فرنسا . فليس في هذا مسرة لنا ، إذ أنه سيظل مجدداً بلا أثر . فقوارق الإمكانيات الاقتصادية والحربية تفصل اليوم بين الأمم فصلاً أكد مما تفصلها البحار والجبال . فيمكن أن تهبط فكرة من بلد أعلى في إمكانياته إلى بلدٍ دونه في الإمكانية — مثلاً من أمريكا إلى فرنسا — ، ولكن الفكرة لا يمكن أن تصعد ثانية . حقاً توجد صحف واتصالات دولية على درجة من الكثرة بحيث ينتهي الأمر بالأمريكيين إلى الإصغاء إليها تتحدث عن نظريات أدبية أو اجتماعية تدرس في أوروبا . ولكن هذه النظريات تنهك قوى نفسها في صعودها . فبينما هي قوية النفوذ في بلد ذي إمكانية ضعيفة ، إذا هي فاترة حين تصل إلى القمة . فمعلوم أن المفكرين في الولايات المتحدة يجمعون الأفكار الأوروبية في طاقة يشمونها لحظة ثم يطرحونها ، لأن الطاقات تذبل هناك أسرع مما تذبل في الأجواء الأخرى . أما روسيا ، فهي تقتطف ما يعين لها ، وتأخذ ما تستطيع — في سر — إحالته إلى جوهرها الخاص بها . وأوروبا مهزومة ، مفلسة ، قد أفلت منها مصيرها ، ومن أجل هذا لا يمكن لأفكارها أن تخرج منها ، فالجمال العيني للتبادل الفكري هو وحده الذي يمر بانجلترا وفرنسا وبلاد شمال أوروبا ، وإيطاليا .

حقاً شهرتنا أوسع انتشاراً من كتبنا . ونصل بالناس — حتى دون أن نريد هذا الاتصال — بوسائل جديدة ، ومن زوايا انعكاس جديدة . نعم يظل

الكتاب بمثابة فرقة المشاة الثقيلة التي تنظف البقعة وتحتلها . ولكن لدى الأدب قذائف موجهة تذهب بعيداً ، وتقلق وتزعج ، دون أن تكون هي الفاصلة في الأمر . وأولها الصحيفة . فالمؤلف الذي كان يكتب لعشرة آلاف قارئ — إذا أعطى صحيفة النقد في مجلة أسبوعية — أصبح له ثلاثمائة ألف قارئ ، حتى لو كانت مقالاته لا تساوي شيئاً . ثم يأتي بعد ذلك المذيع . فقد منعت رقابة المسرح في إنجلترا تمثيل مسرحية من مسرحياتي : « جلسة سرية »^(١) ، ولكنها أذيعت أربع مرات من دار هيئة الإذاعة البريطانية . وعلى المسرح اللندني لم تكن لتحوز — حتى في حال افتراض نجاح غير محتمل — أكثر من عشرين إلى ثلاثين ألف متفرج . فزودتني الإذاعة المسرحية لهيئة الإذاعة البريطانية — عن طريق آلي — بنصف مليون مستمع ، وأخيراً دار الخيالة (السينما) ، إذ يتردد عليها في الدور الفرنسية أربعة مليون شخص . وإذا تذكرنا أن « پول سوداي »^(٢) كان يلوم « أندريه جيد » في مطلع القرن الحالي على نشره كتبه في طبعات محدودة ، فإن نجاح قصته : « السيمفونية الريفية » ، في دار الخيالة ، ييسر لنا أن نقيس الطريق الذي سارت فيه .

غير أنه من بين ثلاثمائة ألف قارئ للكاتب في صحيفة النقد الدورية ، لا تكاد توجد بضعة آلاف تدفعهم رغبتهم في المعرفة إلى شراء كتبه التي وضع فيها صفة موهبته ، والآخرين يعرفون اسمه لأنهم رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية من المجلة ، كاسم الدواء المطهر الذي رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية عشرة . والإنجليز الذين كان سيتاح لهم رؤية تمثيلية : « جلسة سرية » على المسرح ، كانوا

(١) - Huis clos والمسرحية مترجمة للغة العربية .

(٢) - Paul Souday (١٨٦٨ — ١٩٣١) الناقد الدائم لجريدة الطان Le Temps من ١٩١٢ إلى ١٩٢٩ ، وكان يدافع عن الاتجاهات الكلاسيكية في الأدب . وله دراسات في هذبروست وأندريه جيد وپول فاليري ، إلى كتب له في النقد كثيرة .

سيرونها عن عمد ، وإيماناً بما قرءوا في الصحف أو سمعوا من النقد ، قاصدين إلى إصدار حكمهم . ولكن من استمعوا إلى مسرحيتي مذاعة من هيئة الإذاعة البريطانية ، في اللحظة التي كانوا يديرون فيها مفتاح مذياعهم ، كانوا يجهلون المسرحية ، وكانوا يجهلون حتى وجودي ، فقد كانوا يريدون ، كمعادتهم ، سماع الإذاعة المسرحية يوم الخميس . وباتهاء إذاعتها نسوها كما نسوا المسرحيات السابقة . وفي دور الخيالة يجتذب الجمهور اسم كبار الممثلات ، ثم اسم المخرج ، وأخيراً اسم الكاتب . وقد وجد اسم «أندريه جيد» حديثاً منافذ يدخل منها إلى بعض الرؤوس ، ولكنني على يقين من أنه اقترن اقتراناً طريفاً بالوجه الصبوح للممثلة ميشيل مورجان . صحيح أن شريط الخيالة (الفيلم) استطاع أن يروج لبيع بضعة آلاف من نسخ العمل الأدبي ، ولكن هذا العمل يبدو في عيون قرائه الجدد بمثابة شرح أكثر أو أقل أمانة لما عرض في الخيالة . وكلما كان جمهور المؤلف أوسع كان تأثير المؤلف فيه أقل عمقا ، فيتعرف نفسه تعرفاً ناقصاً فيما يمارس من تأثير ، وتستعصى عليه أفكاره ، وتنحرف عن الاستقامة ، وتصبح مبتذلة ، وتستقبلها — مفرطة في الشك وعدم الاكتراث — نفوس ضجيرة منهوكة ؛ ولأن المؤلف لا يمكنه أن يتحدث إليها بلغتها الوطنية ، تظل هي تعد الأدب نوعاً من المسلاة . فلا تبقى منه سوى صيغ مرتبطة بأسماء . وما دامت شهرتنا تمتد إلى أبعد كثيراً من نطاق كتبنا ، فلا يصح أن نرى في الخطوة العابرة التي يمنحنا إياها جمهورنا علامة على بشائر يقظة «العالمى العيني» ، ولكننا نرى فيها — في غير تكلف — علامة على التضخم الأدبي .

ولو لم يكن ثم سوى ذلك لكان الأمر ، إذ كان يكفيننا ، بعامة ، أن نكون على يقظة ، ثم إن مرد الأمر إلينا في أن الأدب لا يدخل مجال التصنيع . ولكن هناك ما هو شر من هذا : فلنا قراء ، وليس لنا جمهور [١٧] . ففي عام ١٧٨٠

كان لطبقة الطغيان وحدها مذهب فكرى ومنظمات سياسية ؛ ولم يكن للبرجوازية حزب ولا وعى بنفسها ، وكان الكاتب يعمل مباشرة من أجلها ، منتقداً الأساطير العتيقة للملكية والدين ، مقدماً لتلك الطبقة بعض مبادئ أولية مضمونها سلبي أساساً ، كمبادئ الحرية والمساواة السياسية وضمان حرية الفرد^(١) . وفى عام ١٨٥٠ ، تجاه طبقة برجوازية على وعى بنفسها ومزودة بمذهب فكرى منهجى ، ظلت العمال طبقة مشوهة الشكل ، مبهمة المعنى لدى نفسها ، تسرى بها أنواع غضب يائس لا طائل فيه ، ولم يؤثر فيها مؤتمر العمال الدولى الأول إلا تأثيراً سطحياً . وكان مجال العمل خالياً لم يردّه أحد ، فكان فى استطاعة الكاتب أن يتوجه مباشرة إلى العمال . وقد رأينا أن الفرصة فاتته . وعلى أقل تقدير ، قد خدم مصالح الطبقة المهضومة — عن غير قصد ودون أن يعرف — بممارسته لحالة السلبية تجاه القيم البرجوازية . وهكذا ، فى الحالتين كليهما ، يسرت له الظروف أن يشهد للظلم أمام الظالم ، وأن يساعد المظلوم أن يصير على وعى بنفسه ؛ وبذا تم التوافق بين جوهر الأدب ومطالب الموقف التاريخى . ولكن اليوم انقلب كل شيء رأساً على عقب : فقدت طبقة الطغيان مذهبها الفكرى ، وتذبذب وعيها بنفسها ، ولم تعد حدودها قابلة للتحديد ، فهى متفتحة ، تدعو الكاتب لمعوتها . أما الطبقة المظلومة ، فإنها ، لانضوائها فى حزب ، ولتعلقها بمذهب فكرى صارم ، أصبحت مجتمعاً مقفلاً ، لا استطاع الاتصال بها بدون وسيط .

وكان قد ارتبط مصير البرجوازية بصدارة أوربا وبالاستعمار . وهى تفقد

(١) فى الأصل إشارة إلى قانون habeas corpus القانون الإنجليزى الذى ضمن حرية الفرد ، صدر عام ١٦٧٩ فى عهد شارل الثانى (١٦٣٠ — ١٦٨٥) . وهو يضمن لمن يتهم أن يتقدم إلى القضاء للتثبت من سبب اتهامه .

مستعمراتها في اللحظة التي تفقد فيها أوروبا التحكم في مصيرها ؛ ولم يعد الأمر أمر حروب ملوك صغار من أجل يتروّل رومانيا أو سكة حديد بغداد ؛ فإن الصراع المقبل سيتطلب حتماً جهازاً صناعياً يعجز العالم القديم كله عن تزويده ؛ وإنما يتنازع السيطرة على العالم سلطتان عالميتان ليست واحدة منهما برجوازية ، وليست واحدة منهما أوربية ، وانتصار إحداها معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار الأخرى معناه سيطرة الرأسمالية التجريدية . هل يكون الجميع موظفين ؟ أم هل يكونون مستخدمين في العمل ؟ وبينهما لا تكاد البرجوازية تحتفظ لنفسها بوم إمكان حرّيتها في اختيار المرق الذي ستؤكل فيه . وهي تعرف اليوم أنها كانت تمثل فترة قصيرة في تاريخ أوروبا ، ومرحلة من مراحل نمو الصناعات والآلات ، وأنها لم تكن قط معياراً لتقدم العالم . هذا إلى أنه قد استبهم ما احتفظت به من شعورٍ بجوهرها وبرسالتها ، فقد زلزلتها الأزمات الاقتصادية ، وقوضت أساسها ، وجعلتها تتآكل ، محدثة بها صدوعاً ، ومزالق ، ومساقط انهيار باطنى ؛ ففي بعض البلاد تبقى قائمة شبيهة بوجه بناء دُمر داخله بقذيفة ، وفي بلاد أخرى تداعت أجزاءً ، وذابت في طبقة العمال . ولم يعد استطاع تعريفها ، لا بتملك الثروات التي يطّرد نقصها من يديها كل يوم ، ولا بالسلطة السياسية التي تتقاسمها في كل مكان تقريباً مع رجال جدد خارجين مباشرة من طبقة العمال ؛ وهي التي اتخذت اليوم مظهراً لزجاً لا شكل له ، هو خاصة الطبقات المظلومة قبل أن تكون على وعى بحالتها . وفي فرنسا يقف المرء على أنها متأخرة خمسين عاماً في الآلات الصناعية وتنظيم الصناعات الكبيرة ؛ ومن ثمّ أزمة التناسل التي هي علامة أكيدة على سيرنا القهقري . ثم إن السوق السوداء والاحتلال نقلاً أربعين في المائة من ثرواتها إلى أيدي برجوازية جديدة . ليست لها تقاليد البرجوازية القديمة ولا مبادئها ولا غاياتها . والبرجوازية الأوربية مفلسة ، ولكنها كذلك جائرة ،

ولهذا تحكم لأجل قصيرة وبطرق ضعيفة . وفي إيطاليا تحبط هي حركة العمال ، لأنها تعتمد على اتحاد الكنيسة مع البؤس ؛ وفي أماكن أخرى تبدو لا غنى عنها لأنها تزود الدولة بالمناهج الصناعية والهيئة الإدارية ، وفي أماكن أخرى كذلك تحكم عن طريق التفريق ، هذا إلى أنه قد انتهى عهد الثورات الوطنية بخاصة : فالأحزاب الثورية لا تريد أن تقلب هذا الهيكل النخسر ، بل إنهم ليبذلون وسعهم لتجنب انهياره ، إذ أن أول تصدع فيه إيدان بتدخل أجنبي ، وربما يكون إيداناً بصراع عالمي لم تستعد له روسيا بعد . ولأن البرجوازية موضع كل الرجاوات ، ومدفوعة بحقن الإثارة من أمريكا والكنيسة ، بل ومن روسيا أيضاً ، ورهينة بحفظها القسلب في دورها السياسي ، لذلك لا تستطيع أن تحتفظ بسلطتها السياسية ولا أن تفقدها دون هون من قوى أجنبية ، فهي « الرجل المريض » في أوروبا الماصرة ، وقد يدوم احتضارها طويلاً .

ونتيجة لهذا انهار مذهبها ؛ فقد كانت تبرر الملكية بالعمل ، كما تبررها بهذا الاختلاط البطيء الذي ينشر في نفس الملاك خصائص الأشياء المملوكة ، وكانت ترى أن تملك الثروات مزية ، وأنه ألطف تثقيف ذاتي . ولكن الملكية تصبح رمزية وجماعية ، فلم يعد المرء يمتلك الأشياء ، بل علاماتها أو علامة علاماتها . والحاجة بأن « العمل بحسب القيمة » ، أو بأن المدنية قائمة على التمتع ، قد أصبحت داحضة . وبدافع من البغض للتجمعات الاحتكارية الكبرى وتأنيب الضمير الذي تولده الملكية المجردة مال كثيرون نحو الفاشسية ؛ تمنّسوا الفاشية فانت ، وأحلت — محل التجمعات الاحتكارية الكبرى — الاقتصاد الموجه ، ثم اختفت وبقى الاقتصاد الموجه ؛ ولم يكسب البرجوازيون من ذلك شيئاً . فإذا ظلوا مالكين بعد ، ففي غلظة وبدون مسرة . ويوشك أن يحملهم الإعياء على أن يعدوا الثروة حالة واقعة لا يمكن تبريرها ، فقد فقدوا فيها عقيدتهم . ولم يعودوا

كذلك يحتفظون بكثير من الثقة في هذا النظام الديمقراطي الذي تمثلت فيه — من قبل — كبرياؤهم ، والذي انماع لأول رجفة ؛ ولكن بما أن الاشتراكية الوطنية قد أنهارت بدورها في اللحظة التي أرادوا أن ينضموا إليها ، فلم يعودوا يعتقدون لا في الجمهورية ولا في الدكتاتورية ، بل ولا في التقدم ، فقد كان هذا الاعتقاد حسناً حين كانت طبقتهم تصعد ، أما الآن ، وهي تنحدر ، فلم تعد بهم حاجة إليه ، بل إنه لم يمت كرب لهم حين يفكرون أن دعم هذا التقدم سيحققه رجال آخرون وطبقات أخرى . ولم يوفر لهم عملهم اتصالاً مباشراً بالمادة أكثر من ذي قبل ، ولكن الحربين جعلاهم يكتشفون الجهد والدم والدموع والعنف والشر . ولم تدمر القذائف مصانعهم فحسب ، ولكنها أحدثت صدوعاً في مثالياتهم . وكانت النفعية هي فلسفة التوفير ، وقد فقدت كل معنى حين فسد التوفير بالتضخم المالي وبتهديد الإفلاس . يقول « هيدجر » ما معناه : « يكشف العالم عن ذات نفسه من خلف أفق الآلات المختلفة » . حين تستخدم آلة ، فإنما تستخدمها لإحداث شيء من التغيير الذي هو أيضاً وسيلة للحصول على تغيير آخر أكثر أهمية ، وهكذا على التتابع . وهكذا ترتبط أنت بسلسلة من الوسائل والغايات تستعصى عليك نهاياتها ، وتفطر في استغراقك في تفاصيل عملك ، حتى ليصرفك ذلك عن التساؤل عن غاياته الأخيرة . فلتتكسر الآلة ، كي يتوقف العمل ، وتثب أمام عينيك سلسلة الوسائل والغايات كاملة . وهكذا شأن البرجوازي ، فأدواته مختلفة ، فهو يرى تلك السلسلة ، ويعرف أن غاياته لا قيمة لها ؛ وطالما كان يعتقد في تلك الغايات دون أن يراها ، وحينما كان يشتغل منكباً على عمله ، منصرفاً إلى أقرب حلقات السلسلة إليه ، كانت هذه الغايات تبرره ؛ أما الآن وقد أصبحت تتحدى نظراته ، فهو يكتشف أنه لا مبرر له ؛ ويكشف العالم كله عن ذات نفسه ، كما يكشف هو عن طبيعته في العالم ، فيتولد القلق [١٨] . ويتولد العار كذلك ؛

فمن الجلى — حتى لدى من يحكمون على البرجوازية باسم مبادئها الخاصة — أنها خانت ثلاث مرات : فى ميونخ ، وفى مايو عام ١٩٤٠ ، وفى عهد حكومة فيشى . ومن المؤكد أنها تداركت من أخطائها ، فكثير ممن تحزبوا للحكومة فيشى فى أول عهدها صاروا أعضاء فى حركة المقاومة منذ عام ١٩٤٢ ، ففهموا أن عليهم أن يجاهدوا ضد المحتل باسم الوطنية البرجوازية ، وضد النازية باسم الديمقراطية البرجوازية . حقاً تردد الحزب الشيوعى أكثر من عام ، وحقاً ترددت الكنيسة حتى تحقق التحرر ؛ ولكنهما كليهما له من القوة والوحدة وقواعد السلوك ما يكفل له أن يطالب تابعيه بنسيان الأخطاء الماضية حين يريد منهم ذلك . ولكن البرجوازية لم تنس شيئاً ، ولا تزال تحتفظ بالجرح الذى أحدثته بها واحد من أبنائها^(١) كانت به أكثر اعتزازاً ؛ وحين حكمت على بيتان بالسجن المؤبد ، بدا لها أنها هى نفسها التى أُحكمت عليها المغاليق : وحق لها أن تتمثل بكلمة « بول شك »^(٢) — وهو ضابط كاثوليكي برجوازي ، أطاع طاعة عمياء أوامر مارشال فرنسى كاثوليكي برجوازي ، فقدّم للمحاكمة أمام محكمة برجوازية ، فى عهد حكومة قائد كاثوليكي برجوازي — حين كان يردد بلا انقطاع ، مذهولاً من هذه الخدعة الماهرة : « لا أفهم شيئاً » . وبعد أن تمزقت البرجوازية ، وكانت بلا مستقبل وبلا ضمان وبلا مبرر ، وبعد أن صارت — موضوعياً — « الرجل المريض » ، دخلت فى دور الضمير البائس . وضل كثير من أعضائها ، وترجحوا بين الغضب والخوف ، وهما نوعان من الهرب ؛ ويحاول خيرة أعضائها أن يظلوا يدافعون ؛ فإذا لم يكن دفاعهم عن أموالهم التى غالباً ما تلاشت تلاشى الدخان ، فقد كان على الأقل دفاعاً عن الانتصارات البرجوازية الحقيقية : من

(١) يقصد المؤلف فى ذلك كله المارشال بيتان ، وسبق أن عرفنا به .

(٢) Paul Chack

عالمية القوانين ، وحرية التعبير ، وضمان حرية الفرد . وأولئك هم الذين يؤلفون جمهورنا الوحيد . وبقراءتهم الكتب القديمة ، فهموا أن الأدب ، في جوهره ، كان ينضم إلى صفوف الحريات الديمقراطية . فهم يتوجهون إليه ، متوسلين إليه أن يمد لهم بأسباب الحياة والأمل ، وبمذهب فكري جديد . ومنذ القرن الثامن عشر ، ربما لم يرج قط من الكاتب بقدر ما يرجي منه اليوم .

وليس لدينا شيء نقوله لهم . فهم ينتمون — على الرغم منهم — إلى طبقة الاضطهاد . وربما كانوا ضحايا ، وضحايا بريئة ، ولكنهم برغم ذلك طغاة أيضاً وآثمون . وكل ما نستطيع أن نفعله أن نعكس في مرآتنا ضميرهم البائس ، وبذا نتعجل قليلاً تفكك مبادئهم . وأمامنا هذا الواجب المجهد من لومهم على أخطائهم حين تصير لعنات . وقد عرفنا القلق البرجوازي ، لأننا نحن برجوازيون ، وقد حملنا نفساً ممزقة ، ولكن ما دامت خاصة الشعور البائس هي إرادة التخلص من حالة البؤس ، فلن نستطيع أن نظل هادئين في قلب طبقتنا ؛ وبما أنه لم يعد ممكناً لنا أن نخرج منها بتحفة من جناح ، باتخاذنا مظاهر الأرستقراطية الطفيلية ، إذن ، علينا أن نكون حفاري لحودها ، حتى لو استهدفنا لخطر دفن أنفسنا معها .

ونحن بسبيل التوجه إلى طبقة العمال التي يمكن أن تؤلف اليوم للكاتب جمهوره الثائر ، على نحو ما فعلت برجوازية عام ١٧٨٠ . وهي — بسدئذ — جمهور إمكاني ، ولكنه مائل مثولاً غريباً . فعام ١٩٤٧ ذو ثقافة اجتماعية ومهنية ، ويقرأ صحف الفنون الصناعية ، والصحف النقابية والسياسية ، وقد صار على وعى بنفسه وبوضعه في العالم ، ويمكن أن يعلمنا كثيراً مما لديه ، وقد عاش كل مغامرات عصرنا في موسكو وبودابست وميونخ ومدريد وستالينجراد ، وفي حركة المقاومين ؛ وفي اللحظة التي فيها نكشف — في فن الكتابة — الحرية بمظهرها من سلبية ومن تجاوز خالق ، يبحث هو عن تحرير نفسه ، وفي نفس

الوقت ، عن تحرير كل الناس من الاضطهاد تحريراً أبدياً . ولأنه مضطهد ، فإن الأدب - بوصفه سلبية - يستطيع أن يعكس له موضوع غضبه في الصور الأدبية ؛ ولأنه منتج واثق ، فهو أصلح موضوع لأدب العمل . ويربطنا به واجب الجدال والبناء . وينادى بحق صنّيع التاريخ في هذه اللحظة التي نكتشف فيها إحساسنا التاريخي . نعم ، لم نألف - بعد - لهجته ، وكذلك لم يألف هو لهجتنا ، ولكننا نعرف سلفاً وسائل الوصول إليه : فعلينا - كما سألنا ذلك فيما بعد - أن نستحوذ على « أوساط الناس » ، وليس هذا صعباً كل الصعوبة . ونعرف كذلك أن العامل يجادل ، في روسيا ، مع الكاتب نفسه ، وأن هناك بين الجمهور والمؤلف ظهرت علاقة جديدة ليست بالتوقع السلبي الأثووي ، وليست بنقد الكاتب المتخصص . لا أعتقد في « رسالة » لطبقة العمال ، ولا في أنها تتمتع بفضل على غيرها في حالتها ، فهي مؤلفة من رجال عادلين وجائرين ، ويمكن أن يضلوا ، وغالباً ما يُخدعون . ولكن لا يصح أن نتردد في القول بأن مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة .

وللأسف ، فصلنا في بلدنا ستار حديدي من هؤلاء الناس الذين يجب أن نتحدث إليهم : فلن يسمعوا كلمة مما نقوله لهم . فأكثرية طبقة العمال متسرّبة بشعار من حزبها الوحيد ، ومحاصرة بدعاية كُتِرَ لها ، فهي لذلك تؤلف جماعة مقفلة لا أبواب لها ولا نوافذ . وليس لها إلا مدخل واحد ضيق جداً هو الحزب الشيوعي . فهل من المرغوب فيه أن يلتزم به الكاتب ؟ ولو أنه فعل ذلك عن اقتناع وطني ، ثم عن ضجر من الأدب لكان حسناً ، فقد اختار . ولكن هل يمكن أن يصير شيوعياً ويظل كاتباً ؟

ينظم الحزب الشيوعي سياسته على نمط سياسة روسيا ، لأن في تلك البلاد وحدها يصادف المرء الصورة التقريبية لنظام اشتراكي . ولكن إذا كان حقاً أن

روسيا بدأت الثورة الاجتماعية ، فمن الحق كذلك أنها لم تنمها . فتأخر صناعتها ، ونقص الهيئات المشرفة على تنظيمها ، وقلة ثقافة سواد الشعب بها ، منعته من أن يحقق وحدها الاشتراكية ، بل منعته من فرضها الاشتراكية على بلاد أخرى بحكم عدوى المثال . ولو كانت الحركة الثورية التي بدأت في موسكو قد استطاعت أن تمتد إلى أمم أخرى ، لظلت في تطور دائم في روسيا نفسها ، بقدر ما كانت تكسب من أراض جديدة . وبما أنها انحصرت في حدود روسيا السوفيتية ، فقد جمدت في وطنية دفاعية محافظة ، إذ كان عليها أن تحتفظ بالتأخر التي حصلت عليها مهما يكن الثمن . وفي اللحظة التي صارت فيها روسيا « مكة » الطبقات العاملة ، شهدت روسيا بأنه استحالة عليها تحمل تبعه رسالتها التاريخية أوججودها ؛ فكان عليها أن تنطوي على نفسها وأن تجتهد في خلق هيئة كافية للإشراف على نظمها ، وأن تستدرك تأخرها الصناعي ، وأن تدوم ، بوساطة نظام استبدادي اتخذ شكل ثورة معوقة . وبما أن الأحزاب الأوربية — التي تنتمى إليها والتي كانت تمهد لسيطرة الطبقة العاملة — لم تكن ، في أى مكان ، من القوة بحيث تنتقل إلى الهجوم ، فقد كان على روسيا أن تستخدمها حصوناً أمامية للدفاع عنها . ولكن بما أن هذه الأحزاب لم تكن تستطيع أن تخدمها لدى الجماهير إلا بالقيام بسياسة ثورية ، وبما أن روسيا لم تفقد قط الأمل في أن تكون على رأس طبقة العمال الأوربية متى بدأت الظروف يوماً ما أكثر ملاءمة ، فقد تركت لهم عملهم الأحمر وعقيدتهم . وهكذا انحرفت قوى الثورة العالمية ، كي تقوم بخدمة التدعيم لثورة معطلة . هذا إلى أن علينا أن نعترف بأن الحزب الشيوعى — ما دام قد اعتقد عن طيب نية أن في إمكانه ، ولو بعد أمد طويل ، أن يظفر بالسلطة بإشهار العصيان ، وما دام يعمل لحسابه على إضعاف البرجوازية ، وتكوين نواة الحزب الاشتراكى — قد مارس ، على النظم الرأسمالية وأوضاعها ، نوعاً من النقد السلبي الذى يحتفظ بمظاهر

الحرية . وقبل عام ١٩٣٩ كان كل شيء في خدمته ، من منشورات ورسائل هجاء ، وقصص سوداء ، وأعمال عنف سيريالية ، وهي شواهد كثيرة واضحة على طرقنا الاستعمارية . ومنذ عام ١٩٤٤ أصبح كل شيء خطيراً ، وأصبح الموقف بسيطاً بانزلاق أوروبا في هوة الهزيمة . فلم يبق قائماً سوى سلطتين : روسيا والولايات المتحدة ، وكلتاها مخيفة للأخرى . ومن الخوف يتولد الغضب ، كما هو معروف ؛ وعن الغضب تنتج الضربات . وحيث إن روسيا هي الأقل قوة ، فهي حديثة عهد بالخروج من حرب ظلت تخشاها منذ عشرين عاماً ، لذلك لا يزال يلزمها التمثل ، وأن تستأنف من جديد سباقها إلى التسليح ، وأن تشدد دكتاتوريتها في الداخل ، وأن تستوثق في الخارج من حلفائها وأتباعها وأوضاعها .

وتحولت الخطط الثورية إلى خطط سياسية . وكان يجب عليها أن تدخل أوروبا في مغامرتها . إذن ، عليها تهدئة البرجوازية ، وإنامتها بالخرافات ، ومنعها أن يرمى بها الذعر في الحزب الأنجلوساكسوني . وقد مضى الزمن الذي كانت صحيفة « الإنسانية »^(١) يمكنها فيه أن تكتب : « يجب أن يفرع كل برجوازي حين يلتقي بعامل » . لم يكن الشيوعيون في أوروبا يوماً ما أقوى مما كانوا في ذلك الوقت ، على أن فرص الثورة في نفس الوقت لم تكن قط أقل احتمالاً . ولو كان الحزب قد فكر في بعض الأماكن في الاستيلاء على السلطة بالقوة ، لقضى على محاولته في مهدها ، إذ أن لدى الأنجلوساكسونيين مائة وسيلة للقضاء عليها ، حتى دون لجوء منهم إلى السلاح ، ولم يكن السوفييتيون لينظروا إلى تلك المحاولة بعين الرضا . لأنه لو نجح هذا التمرد في مكان ما بالصدفة لكان قد أعشب به المكان دون أن ينتشر . وأخيراً لو انتشر هذا العصيان بالعدوى

(١) L'Humanité من صحف الحزب الشيوعي الفرنسي .

بمعجزة من المعجزات ، لكان فرصة لقيام حرب ثالثة عالمية . إذن ، لم يعد تملك طبقة العمال للسلطة هو الذى يمهّد له الشيوعيون فى أوطانهم ، بل كانوا يمهّدون للحرب ، والحرب وحدها . فإذا انتصرت روسيا لبسطت نظامها على أوروبا ، فتسقط الأمم كالثمر الناضج ، ولو هُزمت لانتهى أمرها وأمر الأحزاب الشيوعية . فكانت سياسة الحزب الشيوعى هى طمأنة البرجوازية دون فقد ثقة الجماهير ، والسماح لتلك البرجوازية بالحكم مع الاحتفاظ بمظهر الصولة للهجوم ، وشغل المناصب المفروضة دون تورط فى مفاستها . ما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٠ كنا شهوداً وضحايا لبلى الحرب المتعفن ، وهما نحن أولاء الآن نشهد البلى المتعفن لموقف ثورى .

ولو سأل سائل الآن عما إذا كان على الكاتب أن يتقرب بخدماته إلى الحزب الشيوعى كى يتوصل إلى الجماهير ، فإنى أجيب : كلا ؛ فسياسة ستالين الشيوعية تتنافى والممارسة الشريفة لمهنة الأدب . الحزب الذى يشرع فى الثورة يجب ألا يكون لديه ما يفقده ، فى حين لدى الحزب الشيوعى شيء يجب أن يفقده وشيء آخر يجب أن يرقاه ؛ وبما أن غايته المباشرة لا يمكن أن تكون — بعد — هى تثبيت دكتاتورية طبقة العمال بالقوة ، ولكن هى حماية روسيا فى الخطر ، لذلك يظهر لنا اليوم فى مظهر غامض : فينما هو تقدمى وثورى فى قضيته وفى غاياته المصرح بها ، إذ هو محافظ فى وسائله ، يقتبس — حتى قبل أن يظفر بالسلطة — أسلوب تفكير أولئك الذين وصلوا إلى السلطة منذ زمن طويل ، ويقتبس حججهم ومكائدهم حين يشعرون أن السلطة تقلت منهم ، ويريدون أن يثبتوا فيها . وهناك وجه شبه — ليس هو الموهبة — بين « جوزيف^(١) دى ميستر » والسيد جارودواي^(٢) . وبصفة أعم ، حسبنا تقليب

(١) و(٢) واضح أن السيد جارودواي M. Garaudy من كتاب الشيوعية المعاصرين ، =

صفحات مكتوب شيوعى، لمتاح منه ، بالصدفة ، مائة وسيلة من الوسائل المحافظة ، فهم يكرهون الناس — على الاعتقاد — بالتكرار والتخويف و الوعيد المقتنع ، وبالقوة المستهينة بكل إثبات ، وبإشارات ملغزة إلى براهين لا يدلون بها ، ظاهرين بتظهر المقتنع اقتناعاً بلغ من الكمال والجلال درجة ارتفع بها فجاءة عن كل جدال ، فهو اقتناع يسحر ، ويتهى إلى أن يصير معدياً . وهم لا يجيبون الخصم أبداً ، ولكنهم يهونون من قدره : فهو من رجال الشرطة ، أو من الخابرات أوفاشى . أما الحجج فلا يدلون بها أبداً ، لأنها مرعبة ، وتدين كثرة غالبية من الناس . فإذا ألححت عليهم لمعرفتها أجابوك بأن تقف عند هذا الحد ، وأن تعتقد فى الاتهام بمجرد القول به ، قائلين : « لا تكررنا على إظهار البراهين ، لئلا تنضج بنارها » . وبالاختصار : يسلك الفكر الشيوعى مسلك هيئة أركان الحرب التى أدانت « دريفوس »^(١) بناء على مستندات سرية . وطبعاً يعود

== أما جوزيف دى ميستر Joseph de Maistre (١٧٥٣ — ١٨٢١) فهو فيلسوف وكاتب أخلاقى مسيحى اشتهر باتجاهه المحافظ الجامد فى محافظته . فى عام ١٧٩٣ رفض أن يقسم عين الولاء للجمهورية الفرنسية وهرب إلى سويسرا . وقد دافع عن الكاثوليكية ضد الفلسفة ، وكان يعارض تقدم العلوم الطبيعية ، كما دافع عن الملكية المطلقة التى يجب أن تطاع وليس عليها واجب سوى الخضوع لسلطان الكنيسة ، ويرى عصمة البابا . ومن طرائف جوده فى محافظته رسالة منه تتضمن تحذيراً لابنته من أن تكون متعلمة أو ماهرة فى شيء ما ، يقول لها فيها : « ذات الدلال الزواج أيسر لها من العالة ، لأنه لكى يتزوج المرء عالة يجب أن يكون لا كبرياء عنده ، وهذا أمر نادر جداً ، فى حين أنه لكى يتزوج ذات دلال يجب أن يكون مجنوناً ، وهذا أمر مألوف جداً ... » .

(١) إشارة إلى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قضية ضابط يهودى فى الجيش الفرنسى اسمه « دريفوس » ، اتهم ظلماً عام ١٨٩٤ بإنشاء أسرار حرية فرنسية للجيش الألمانى . وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتلفيقها الرجعيون ، ولم يكن للاتهام أى أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم أسانيد الاتهام إلى التهم ولا إلى دفاعه . وكان الاستهتار الذى ساد المحاكمة سبباً فى موجة سخط فى فرنسا تحول إلى صراع بين معسكرين : التقدمى والرجعى . ولم تلبث موجة السخط أن عمت أوروبا ثم العالم على أثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولاً . وفيها نشر إميل زولا =

هذا المفكر إلى مانوية^(١) الرجعيين ، ولكن بتقسيمه العالم على حسب مبادئ أخرى . فالذى يتبع «تروتزكى» فى نظر واحد من أتباع ستالين شبيه باليهودى فى نظر «مورا»^(٢) فى تقمصه للشر ، فما يصدر عنه هو بالضرورة سيئ ، ومن جهة أخرى تستخدم حيازة بعض الألقاب لتبرير الحالة . قارن هذه الجملة من كلام « جوزيف دى ميستر » : « المرأة المتزوجة عفة بالضرورة » ، بهذه الجملة لمراسل جريدة « العمل »^(٣) : « الشيوعى هو دائماً بطل عصرنا » . وليكن فى الحزب الشيوعى أبطال ، وأنا أول من يعترف بذلك ؛ ولكن ماذا ؟ ألا يوجد شيء من الضعف لدى المرأة المتزوجة ؟ « كلا ؛ مادامت قد تزوجت أمام الله » ؛ أو يكفى الدخول فى الحزب لكى يصير المرء بطلاً ؟ « نعم ؛ لأن الحزب الشيوعى هو حزب الأبطال » . وما الحال لو ذكروا لك اسم شيوعى ضعف أحياناً ؟ (ذلك أنه لن يكون شيوعياً « حقاً ») !!

== مقالته الشهيرة : « لى أنهم » ؛ دفاعاً عن دريفوس ، وكانت المقالة هجوماً عنيفاً على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معاً . وقدم لاميل زولا للمحاكمة ، ولكن محاكمته أثبتت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية الفرنسية أن يصدر عفواً شاملاً عنه . وقد وصف زولا القضية فى قصة له عنوانها : « الحقيقة » ، كما تحدث عنها أناتول فرانس ، ومارسيل بروست فى المجلدات الأولى من قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » ، وآخرون من كبار الكتاب يطول المقال بذكرهم .

(١) أى يرجع العالم إلى الخير المحض المتمثل فى أتباعه ، أو الشر المحض ، ولكن ذلك عند المانويين يرجع إلى صراع إله الخير مع إله الشر .

(٢) Charles Maurras (١٨٦٨ — ١٩٥٢) شاعر وناقد فى صدر حياته ، ثم سياسى رجعى متعصب فيما بعد ، من أنصار الملكية وخاصة بعد قضية دريفوس ، قبض عليه عام ١٩٤٤ ، وحكم عليه بالأشغال فى السجن مدى الحياة عام ١٩٤٥ ، وأطلق سراحه لأسباب صحية قبيـل موته بقليل .

(٣) L'Action Française جريدة فرنسية أسست عام ١٨٩٩ ، وكان من كتابها شارل مورا السابق الذكر ، وظلت حتى عام ١٩٤٤ ، وفى أواخر أعدادها كانت تناصر بيتان فى قبوله الحكم أيام الاحتلال .

كان على المرء في القرن التاسع عشر أن يقدم كثيراً من أنواع الضمان ، وأن يحيا حياة القدوة ، كي يتطهر من خطيئة الكتابة في نظر البرجوازيين ؛ لأن الأدب في جوهره زندقة . ولم يتغير الموقف الآن إلا في أن الشيوعيين — أى أصحاب الكفايات الممثلين لطبقة العمال — هم الذين يعدون الكاتب ظنيماً . والمفكر الشيوعى ، حتى لو كان غير ملوم في عاداته وتقاليده ، يحمل في نفسه هذه الخطيئة الأصلية : أنه دخل الحزب « عن حرية » ؛ وأن الذى قاده إلى اتخاذ هذا القرار هو قراءته الواعية لكتاب « رأس المال » ، وخصه الموقف التاريخى فخص الناقد ، وإحساسه الحاد بالعدالة ، وكرمه ، وتذوقه للتضامن : وكل هذا دليل على استقلال ذى رائحة كريهة . فقد دخل الحزب باختياره الحر ، إذن يمكن أن يخرج [١٩] منه . وقد دخله بسبب نقده لسياسة الطبقة التى نشأ فيها ، إذن يمكنه أن ينقد سياسة الممثلين للطبقة التى اختارها . وهكذا ، فى نفس العمل الذى افتتح به حياة جديدة ، توجد لعنة يرزح تحت عبثها طول حياته . ومنذ اللحظة التى دان فيها بهذا الحزب ، بدأت ، بالنسبة له ، دعوى طويلة ، شبيهة بتلك التى وصفها لنا « كافكا » ، حيث القضاة مجهولون ، والملفات سرية ، وحيث الأحكام الفاصلة وحدها هى أحكام الإدانة . وليس القصد أن موجهى التهمة إليه — غير المرئيين — يقومون بما تقوم به العدالة ، عادة ، من إقامة الدليل على جرمه ، بل عليه هو أن يبرهن على براءته . وبما أن كل ما يكتبه يمكن أن يحسب ضده ، كما يعلم هو هذا ، فكل كتاب من كتبه ذلك الطابع الغامض من كونه نداءً عاماً باسم الحزب الشيوعى ، وفى الوقت نفسه دفاعاً سرياً عن قضيته الخاصة . فكل ما يبدو — فى الخارج لدى القراء — سلسلة توكيدات فاصلة ، يظهر — فى داخل الحزب ، وفى أعين القضاة — محاولة هينة خرقاء للتبرير الذاتى^(١) . وحين يظهر

أمامنا ألمع وأكثر نفوذاً ، ربما يكون آنذاك هو الأعظم إنمّا . وأحياناً يبدو لنا — وقد يعتقد هو أيضاً — أنه ارتقى في سلم درجات الحزب ، فأصبح الناطق بلسانه ، ولكن هذه محنة أو خدعة : إذ أن هذه الدرجات مزورة ، فبينما يعتقد أنه في الأعلى إذا به باق على الأرض . وقرأ مائة مرة ما كتبه ، فلن تستطيع أبداً أن تفصل في أهميتها الحقيقية : فحين كان « نيزان » مكافئاً بالتعليق على السياسة الخارجية في جريدة « هذا المساء »^(١) ، فحاول جاهداً — عن طيب نية — أن يبرهن على أن فرصتنا الوحيدة للنجاة كانت تنحصر في عقد معاهدة فرنسية — روسية ، كان قضاته السريون على علم سابق بمحادثات « ريبنتروب » مع « مولوتوف » . فإذا فكر في خلوصه من تبعة القضية بطاعته طاعة الجيفة فهو مخدوع . فمطلوب منه أن يكون ذا تفكير لاذع وصفاء ذهن وابتكار . ولكن في نفس الوقت الذي يطالب فيه بهذه الفضائل ، هو معتدى عليه بها ، لأنها في نفسها ميول نحو الجريمة ، فكيف يقوم بنصيبه من التفكير الناقد ؟ وهكذا تكون الخطيئة فيه مثل الدود في الفاكهة . ولا يستطيع أن يعجب قراءه ، ولا قضاته ، ولا نفسه . فليس هو في نظر جميع الناس ، بل وفي نظر نفسه ، إلا ذاتية آئمة تشوه المعرفة حين تعكسها في مياهاها العكرة . ولكن هذا التشويه يمكن استخدامه : فبما أن القراء لا يميزون ما هو صادر عن المؤلف مما يمليه عليه « التقدم التاريخي » ، فسيكون من الممكن دائماً مناقضته . ومفهوم أنه يدنس يديه في عمله ، وبما أن رسالته هي التعبير عن سياسة الحزب الشيوعي يوماً بيوم ، فإن مقالاته تظل كذلك ، في حين تغيرت تلك السياسة منذ وقت طويل ، وإلى هذه المقالات يرجع خصوم مذهب ستالين السيامي ، حين يريدون أن يُظهرُوا مواطن التناقض وسرعة التحول فيها ؛ وبذا لا يكون الكاتب موضع الظن الآثم وكفى ،

بل يتحمل كل أخطاء الماضي ، إذ يظل اسمه مرتبطاً بكل أخطاء الحزب ، ويكون كبش الفداء لكل أنواع التطهير السياسية .

وعلى الرغم من ذلك ليس محالاً عليه أن يقاوم طويلاً ، إذا عرف كيف يقبض بزمام صفاته الخلقية ، ويجتذب إليه الزمام كلما استهدفت تلك الصفات لخطر الذهاب به إلى بعيد . وعليه ، مع ذلك ، ألا يلجأ إلى الإسفاف ، فالإسفاف آفة ذات خطر كخطر الإرادة الخيرة . ويعرف كيف يغمض عينيه ، ولير ما لا تصح رؤيته ، ولينس نسياناً كافياً ما رأى ، فلا يكتب عنه أبداً ، في حين يظل مستحضراً له استحضاراً كافياً ليستطيع تجنب رؤيته مستقبلاً ، وليذهب في نقده بعيداً ليحدد النقطة التي يناسبه أن يقف بنقده عندها ، أى ليتجاوز هذه النقطة ليستطيع ، مستقبلاً ، أن يتجنب فتنة تجاوزها ؛ ولكن يعرف كيف يتخلى عن النقد الموجه إلى المستقبل ، وأن يضعه بين قوسين^(١) ، وأن يعد نتائج غير ذات قيمة ؛ وبالجملة : عليه أن يعد دائماً أن الفكر قد انتهى ، وأنه محصور في كل مكان بمحدود سحرية ، وبضباب ، مثل هؤلاء البدائيين الذين يستطيعون أن يحسبوا حتى عشرين ، محرومين حرماناً لا يفهم سره من الذهاب في العد إلى أبعد من ذلك : وهذا الضباب المصطنع — الذى يظل دائماً على استعداد لأن ينشره بين نفسه وبين المسائل الواضحة الوعرة المسلك — نسميه نحن بكل بساطة : سوء النية . وليس هذا — بعد — بكاف : فليتجنب الإفراط في الحديث عن العقائد ، فإنه لا يجمل عرضها بجلاء في وضوح النور : فكتب ماركس مثل تورا الكاثوليكيين خطرة على من يتعرض لها بدون مرشد موجه للضمير . وفي كل خلية واحد من هؤلاء المرشدين يجب أن يفاتحه فيما يعرض له من شكوك ووساوس . وعليه كذلك ألا يعرض ، في القصص أو على المسرح ، كثيراً من شخصيات

(١) لهذا التعبير الفلسفى ، انظر هامش ص ١٥٣ .

الشيوعيين ، فلو كانوا ذوي نقائص لتعرضوا لخطر ألا يروقوا ، وهم مشار ضيق إذا كانوا كاملين . ولا ترجو سياسة « ستالين » أبداً أن ترى صورتها من جديد في الأدب ، لأنها تعلم أن الصورة هي سلفاً مجادلة . وسبيل الخلاص من ذلك هي وصف « البطل الدائم » وصفاً جانبياً حائلاً ، بإظهاره في آخر القصة لاستخلاص مغزاها ، أو بالإيحاء بحضوره في كل موضع منها ، ولكن بدون أن يظهر ، كما فعل — من قبل — « ألفونس دوديه » بفتاة الأزل^(١) . وتجنب الإهابة بالثورة الفرنسية وذكرها ، هذا بمثابة حدث تاريخي . ولم تكن طبقة العمال في أوروبا أحسن حظاً من البرجوازية في التحكم في مصيرها : إذ يكتب التاريخ في مكان آخر . ويجب صرفه قليلاً قليلاً عما تعود من أحلام قديمة ، ليستبدل في رفق بتفكيره في التمرد تفكيره في الحرب . فإذا امثل الكاتب لكل هذه الوصايا ، فهو على ذلك غير محبوب . فهو فم مستهلك غير مفيد ، ولا يشتغل بيديه ، ويعلم هو هذا ، ويكابد منه مركب نقص ، حتى يكاد يعتريه العار من مهنته ، ويبدى من الحماسة في انحنائه أمام العمال بقدر ما كان يبدى « چول لوميتير » — حوالى عام ١٩٠٠ — بانحنائه أمام القواد .

وفي هذا الوقت جف المذهب الماركسى على ساقه دون أن يمس . فحين أعوزه اختلاف وجهات النظر في داخله ، هبط عن مكانته ليتحول إلى جبرية

(١) l'Arlésienne أو فتاة الأزل ؛ والأزل Arles تقع على مصب نهر الرون وفتاة الأزل في فرنسا ، وفتاة الأزل عنوان مسرحية لألفونس دوديه (١٨٤٠ — ١٨٩٧) وقد استخرجها مؤلفها عام ١٨٧٢ من حكاية من حكاياته الأخرى التي عنوانها : « رسائل من طاحوتى » . وفي المسرحية أن « فريديرى » يحب فتاة الأزل — ولكنها لا تظهر أبداً على المسرح — ويطلبها للزواج ، ولكن سائساً للخيال بين أنها خليلته ، فيأس فريديرى ، ويرفض في قسوة حب « فيثيت » له ، ويعيش وسط الحقول . وتحاول أمه أن تسترضيه بإيواء الفتاة الساقطة عندها ، ولكنه سرعان ما يراجع نفسه على حديث أمه ، ويعتزم الزواج من فيثيت . وبعد قليل تستيقظ غيرته القديمة من السائس ، ويريد أن يبارزه ، فتحتمل فيثيت لئمه ، ولكنه يقع فريسة ليقظة حبه القديم فينتحر .

حقاء . لقد قال مائة مرة « ماركس » و « إنجيلز » و « لينين » إن شرح الشيء
بأنسابه يجب أن يخلى مكانه للتقدم الديالكتي ، ولكن الديالكتية ليست طبيعة
كى توضع فى صيغ متحجرة ، مثل صيغ كتب التعليم المسيحى . وهم يذيعون فى
كل مكان نزعة^(١) وضعية بدائية ، ويفهمون التاريخ على أنه وضع سلسلة سببية
متوالية الحلقات بعضها بجانب بعض ؛ وقبيل الحرب ، اضطر آخر مفكر من
كبار المفكرين الشيوعيين فى فرنسا ، وهو « پوليتزر » Politzer ، إلى أن
يلقن أن « المنح يفرز الفكرة » كما تفرز غدة من غدد الجسم الكبيرة الداخلية
« هرموناتها » ؛ واليوم حين يريد المفكر الشيوعى تفسير التاريخ أو أنواع
السلوك الإنسانى ، يستعير من مذهب الفكر البرجوازى علم نفس يقول بحتمية
الظواهر النفسية ومؤسس على قانون المنفعة والآلية^(٢) .

ولكن ثم ما هو شر من هذا : فنزعة المحافظة لدى الحزب الشيوعى مصحوبة
اليوم بنزعة انتهازية مناقضة لها . فليس القصد حماية روسيا فحسب ، بل ومراعاة
جانب البرجوازية . وإذن يتحدثون بلغتها فى الأسرة والوطن والدين والخلق ؛
وبما أنهم لم يتخلوا كذلك عن إنهاكها ، فهم يحاولون ضربها فى ميدانها الخاص
بها ، وذلك بالمزايدة فى مبادئها . ونتيجة هذه الخطة هى الجمع بين نزعتين محافظتين
تتناقض كلتاها الأخرى : النزعة المدرسية المادية والنزعة الخلقية المسيحية . حقاً ليس
من الصعب — مادام المرء يحيد عن المنطق — أن ينتقل من إحداها إلى الأخرى ،

(١) Scientisme primaire يريد المؤلف بهذه التسمية أن يعيب الديالكتية المادية
التي تفسر كل شيء تجريبياً عن طريق العلم ، وترجع إليه كل تقدم اجتماعى وتاريخى وخلقى ،
وتلقى العقل إلا فى وظيفته الوضعية التجريبية ، وتجعل البنية العليا مجرد انعكاس للبنية الدنيا
فى المجتمع ، راجع لهذه الديالكتية من وجهة النقد الأدبى ونقد المؤلف لها كتابى : المدخل
إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص ٣٧٨ — ٣٩١ .

(٢) انظر المرجع المشار إليه فى الهامش السابق .

لأن كل واحدة منهما تفترض مسلكاً عاطفياً واحداً : فالقصد هو الانقباض على أوضاع مهددة ، ورفض النقاش ، وإخفاء الذعر وراء الغضب . ولكن ، إذا راعينا الدقة ، فعلى الفكر ، من حيث هو مفكر ، أن يستعمل كذلك المنطق . وإذن يُطلب منه أن يسترأنواع التناقض بأساليب الشعوذة ؛ وعليه أن يبذل جهده في التوفيق بين مالا سبيل إلى التوفيق إليه من الأشياء ، وأن يجمع بالقوة بين أفكار يدفع بعضها بعضاً ، وأن يخفى مواضع اللحام بينها بطبقات براقة من أسلوب جميل ؛ دون أن يتحدث عن هذا الواجب الذي تقع عليه التبعة فيه منذ قليل : وهو سرقة تاريخ فرنسا من البرجوازية ، واستلحاق « فيريه ^(١) الكبير » و « بارا الصغير » ^(٢) و « سان فنسان دي پول » ^(٣) و « ديكارت » . مساكين أولئك المفكرون من الشيوعيين ، قد هربوا من المذهب الفكري لطبقته التي نشأوا فيها ، ليجدوه في طبقته التي اختاروها . وفي هذه المرة انتهى عهد الهزل ؛ فبالعمل والأسرة والوطن يجب أن يتغنوا . وإخال أن الأجدر بهم غالباً أن يشتهوا النهش ، ولكنهم في سلاسل القيد : فهم قد تركوا لينبحوا على الأشباح أو على بعض الكتاب الذين ظلوا أحراراً لا يمثلون شيئاً .

سيدكرون لي أسماء مؤلفين كبار . هذا حق . وأعترف أنه كان لديهم بعض الموهبة . ولكن أمن الصدفة أنه لم يعد لديهم شيء منها ؟ وقد بينت فيما سبق أن

(١) Le Grand Ferré فلاح من قرية ريشكور من إقليم « واز » بفرنسا ، مات عام ١٣٥٨ ، واشتهر بشجاعته الحارقة في الحرب ضد إنجلترا ، وقد ظهرت شجاعته على الأخص في الدفاع عن قصر لوانجوى ، حيث أقيم له تمثال .

(٢) Bara (Joseph) (١٧٧٩ — ١٧٩٣) طفل فرنسي اشتهر بطولته ، سار في سلاح الفرسان الجمهوري بقيادة الجنرال ديمار ، قبض عليه في كمين ، فسقط قتيلًا برصاص الملكيين .

(٣) Saint Vincent de Paul (١٥٨١ — ١٦٦٠) قسيس وقديس فرنسي مشهور بكرمه ومشروعاته الخيرية الدينية والاجتماعية .

العمل الفنى — الذى هو غاية مطلقة — كان يتعارض مع النفعية البرجوازية .
أيظنون أنه يمكن أن يتوافق مع النفعية الشيوعية ؟ فنى حزب ثورى حقاً يجد
العمل الأدبى البيئية المواتية لازدهاره ، لأن تحرير الإنسان ، وسيطرة المجتمع الذى
لا طبقات فيه ، كلاهما — مثل العمل الفنى — غاية مطلقة ومطالب غير
مشروطة يستطيع العمل الفنى أن يعكسها فى مقاصده ، ولكن الحزب الشيوعى
دخل اليوم فى دائرة الوسائل الجهنمية ، فعليه أن يستحوذ ويحافظ على أوضاع هى
مفاتيح ، أى وسائل للحصول على وسائل . عند ما تنأى الغايات ، وتمور الوسائل
على مدى النظر كأنها الصراصير ، يصير العمل الفنى وسيلة بدوره ، ويدخل فى
القيد ، وتصبح غاياته ومبادئه خارجية بالنسبة له ، فهو محكوم عليه من الخارج ،
فلا يتطلب — بعد — شيئاً ، يأخذ بخناق المرء أو بأحشائه ؛ ويحتفظ الكاتب
بمظهر الموهبة ، أى فن العنور على كلمات براقية ، ولكن فى داخلها شيء ميت ،
فقد تحول الأدب إلى دعاية [٢٠] . وعلى الرغم من هذا ، فإن السيد «جاروداى» الداعية
الشيوعى ، هو الذى يتهمنى بأنى لحاد . وأستطيع أن أرد إليه شتيمة ، ولكنى
أفضل الاعتراف بأنى آثم : إذ لو كان لى فى الأمر سلطان ، لفضلت أن أدفن
الأدب بيدى أنا على أن أجعله يخدم الغايات التى يستخدمه فيها . ولكن ماذا ؟
فاللحادون قوم شرفاء ، نقاييون قطعاً ، وربما هم شيوعيون . وأفضل أن أكون
لحاداً على أن أكون خادماً .

ومادمنا لا نزال أحراراً ، فإن نسعى إلى الانغماس لكلاب الحراسة فى
الحزب الشيوعى ، فليس الأمر إلينا فى أن نكون ذوى موهبة ، ولكن بما أنا
اخترنا مهنة الكتابة ، فكل منا مسئول عن الأدب ، والأمر إلينا فى أن يتردى
أو لا يتردى فى هوة الاستلاب . وأحياناً يزعمون أن كتبنا تعكس صنوف تردد
البرجوازية الصغيرة التى لم تفصل فى أمر اختيارها لطبقة العمال أو الرأسمالية . وهذا

خطأ : فقد حددنا اختيارنا . وعلى هذا يجيبوننا بأن اختيارنا مجرد ، وغير ذي أثر ، وأنه تلاعب فكري ، إذ لم يقترب بانضمامنا إلى مذهب ثوري : ولا أنكر هذا ، ولكن ليس خطأنا أن الحزب الشيوعي لم يعد حزباً ثورياً . حقاً قلما يستطيع المرء — اليوم وفي فرنسا — أن يتوصل إلى الطبقات العاملة إلا من خلاله ، ولكن لا يطابق المرء بين دعوى نفسه ودعوى هذا الحزب إلا إذا محا تفكيره . وحتى لو استطعنا في ظروف جد محددة ، بوصفنا مواطنين ، أن ندعم سياسته بأصواتنا ، فليس معنى ذلك أن علينا أن نجعله يستعبد أعلامنا .

وإذا كانت حدود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعي ، فالاختيار ، إذن ، محال . لأنه ليس لنا الحق في أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها ، ولا في أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر في أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية . وبقدر ما يركز الحزب الشيوعي — تركيزاً يكاد يكون على الرغم منه — مطالب طبقة مظلومة كلها ، تحمله حملاً لا يستطيع مقاومته — خشية أن تتجاوز تلك الطبقة « منحرفة نحو اليسار » — على المناداة باتخاذ تدابير كانت تميل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها ، مثل الصلح مع فيتنام ، وزيادة الأجور ؛ نكون في هذه الحال معه ضد البرجوازية ؛ وبقدر ما يعترف بعض البرجوازيين ، عن إرادة خيرة ، بأن التفكير يجب أن يكون سلبية حرة وبناء حراً في وقت معاً ، نكون في هذه الحالة مع هؤلاء البرجوازيين ضد الحزب الشيوعي ؛ وبقدر ما يكون المذهب الفكري — الاتهازي المحافظ الجبري المصاب بآفة الجمود — في تضاد مع جوهر الأدب نفسه ، نكون ضد الحزب الشيوعي وضد البرجوازية في وقت معاً . ويدل هذا دلالة واضحة أننا نكتب ضد العالم أجمع ، وأن لنا قراء ولكن ليس لنا جمهور . فنحن برجوازيون في قطيعة من طبقتنا ، ولكننا باقون على تقاليدنا البرجوازية ، وبمفصولون من العمال بالستار الشيوعي ، ومتخلصون من قيود الوهم الأرستقراطي ،

لذلك نفضلُ معلقين في الهواء ، وإرادتنا الخيرة ليست في خدمة أحد ، بل ليست في خدمتنا نحن ، وقد دخلنا في عصر الجمهور الذي لا وجود له . وشر من ذلك أننا نكتب في وجهة مضادة للتيار . وقد ساعد مؤلفو القرن الثامن عشر على صنع التاريخ ، لأن الصورة التاريخية المترائية من بعيد لتلك الآونة إنما كانت هي الثورة ، وكان في استطاعة الكاتب ومن واجبه أن ينتظم في جانب الثورة متى قام الدليل على أنه لا وسيلة سواها لقمع الظلم . ولكن لا يستطيع كاتب ، اليوم بأية حال ، أن يستصوب حرباً ، لأن البنية الاجتماعية للحرب هي الدكتاتورية ، ولأن نتائجها دائماً متنوعة ، ولأنها تتكلف من كل جانب أعظم كثيراً مما تنتج ، وأخيراً لأننا فستلب بها الأدب حين نسخره لحشو الرؤوس بحجج مموهة . وبما أن الصورة التاريخية التي نلمحها من بعيد هي الحرب ، وبما أنهم يندروننا بالاختيار بين الكتلة الأنجلوساكسونية والكتلة السوفيتية ، في حين نأبى إعداد الحرب مع كل منهما على سواء ، فقد تردينا في خارج التاريخ ، ونتكلم في عراء قفر . ولم يبق لنا حتى الوهم في كسب قضيتنا بالاستئناف : إذ لن يكون بعدُ من استئناف ، ونعلم أن مصير أعمالنا الأدبية ، بعد موتنا ، لن يتوقف على موهبتنا ولا على جهودنا ، ولكن على نتائج الصراع المقبل : فعلى فرض الانتصار السوفيتي ، سننطوى في إغفال الصمت حتى نموت مرة أخرى ، وعلى فرض الانتصار الأمريكي ، سيوضع اختيارنا في مقام التاريخ الأدبي حيث لن يخرج أبداً .

والرؤية الواضحة للموقف الأشد ظلمةً هي في نفسها عمل من أعمال التفاؤل : لأنها تتضمن في الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتفكير فيه ، أي أننا لسنا تأهين فيه كما نتيه في غابة حالكة ، وأننا ، على عكس ذلك ، نستطيع أن ننتزع أنفسنا منه ولو بالفكر ، وأن نمسك به تحت نظرنا ؛ وإذن تتجاوز سلفاً ، وتتخذ قرارنا تجاهه ، حتى لو كان هذا القرار يائساً . وفي اللحظة التي فيها تصدنا كل الكفائس

وتحرر من حقوقنا ، والتي فيها قد فقد فن الكتابة أثره الأخص به لاختنائه بالدعايات ، في هذه اللحظة يجب أن يبدأ التزامنا . وليس قصدنا أن نضيف به من جديد شيئاً إلى مطالب الأدب ؛ ولكن قصدنا ، في بساطة ، أن نخدمها كلها مجتمعة ، حتى بدون أمل ، ويكون ذلك بالأمور الآتية :

أولاً : إحصاء قرائنا بالإمكان ، أى صنف الناس الاجتماعية التي لا تقرأنا ولكن يمكن أن تقرأنا . ولا أعتقد أننا ننقد بأدبنا كثيراً بين مدرسي المدارس الابتدائية ؛ وهذه خسارة : فقد حدث ، من قبل ، أنهم استُخدموا وسطاء بين الأدب والجمهور [٢١] . واليوم كثير منهم قد اختاروا من قبل : فهم يشركون تلاميذهم معهم إما في مذهب الفكر المسيحي ، وإما في مذهب ستالين الفكري ، على حسب الحزب الذي اتخذوه لهم حزباً . وآخرون منهم مترددون ، وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم ، وطالما كُتِبَ عن البرجوازية الصغيرة المخدوعة دائماً ، السريمة ، بضلالها ، إلى اتباع دعاة الاضطراب من الفاشيين . ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالباً من أجلها [٢٢] سوى منشورات الدعاية . على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها . وهناك ، أخيراً من هم أبعد منّا ، ومن الصعب علينا تمييزهم ، وأصعب منه أن نؤثر فيهم ، وهم هذه الشراذم الشعبية التي لم تنضم إلى الشيوعية ، أو التي تنفصل عنها ، وتستهدف لخطر الوقوع في عدم الاكتراث ، استسلاماً منها أو في سخط لا تتضح صورته . ولا شيء في أعدا ذلك : فالفلاحون قلما يقرءون — على أنهم يقرءون أكثر قليلاً مما كانوا عام ١٩١٤ — وأما طبقة العمال فهي خلف الرتاج . هذه هي معطيات المسألة ، وهي غير مشجعة ، ولكن يجب أن نروض عليها نفوسنا .

ثانياً : كيف ننضم إلى جمهورنا الفعلي بعض هؤلاء القراء بالإمكان؟ فالكتاب لا حياة فيه ، فهو يؤثر على من يفتحه ، ولكنه لا يحمل الناس على أن يفتحوه .

ولا يمكن أن يكون الهبوط بمستوى الأدب — لينزل الكاتب إلى مستوى الشعب — موضع تساؤل منا ، وإلا كنا كمن يرمون بأنفسهم في الماء حين يخافون أن يبتلوا من المطر ، فنقذف بالأدب في مفازة الدعاية ، عن يقين ، لنجنبه الاصطدام بصخرتها . إذن يجب اللجوء إلى وسائل جديدة : وهي موجودة سلفاً ، وهي التي وسمها الأمريكيون باسم «أوساط الناس» ، وهي السبل الحقيقية التي لدينا لنحصل على الجمهور الإمكانى : الصحافة ، والمذيع ، ودار الخيالة . طبعاً علينا أن نكتب وساوسنا : فمن المؤكد أن الكتاب أنبل أشكال الأدب وأقدمها ؛ ومن المؤكد أن علينا دائماً أن نرجع إليه . ولكن يوجد فن أدبي للمذيع ولشريط الخيالة وللمقالات الرئيسية والاستطلاع الصحفي . ولنا في حاجة مطلقاً إلى الهبوط بمستوى الأدب في سبيل شعبيته ، فدار الخيالة تتحدث أصلاً إلى الجماهير ، وتحدثهم عن الجماهير ومصيرها ؛ والمذيع يفجأ الناس على المائدة وفي أسرهم ، في اللحظة التي هم فيها أضعف مقاومة ، وفي حال الاستسلام للخلة استسلاماً يكاد يكون عضوياً ، والمذيع اليوم يستفيد من ذلك في خداعهم ، ولكن هذه هي اللحظات التي تمكن فيها الإهابة بحسن نيتهم ، فيما إذا كانوا لا يقومون — بعد — بدورهم ، كما تفرضه عليهم شخصيتهم ، أو قد كفوا عن القيام به . ولنا في هذا الميدان قَدَمٌ ، فعلى أن نتعلم كيف نتحدث في صور ، وكيف ننقل الأفكار من كتبنا إلى هذه الالهجات الجديدة .

ولا أقصد مطلقاً أن ندع كتبنا ليحورها غيرنا ويعرضها على لوحة العرض في دار الخيالة أو في إذاعات مذياع فرنسا ، بل يجب أن نكتب مباشرة ، لدار الخيالة ، ولموجات الإذاعة . ومنشأ الصعوبات التي ذكرتها سابقاً أن المذيع ودار الخيالة آلات : وبما أنها تستلزم استخدام رموس أموال كبيرة ، فمن الضروري أن تكون اليوم في أيدي الحكومة أو أيدي شركات مساهمة محافظة . وإنما يتوجه هؤلاء إلى

الكاتب عن سوء فهم متبادل منه ومنهم : إذ يعتقد أنهم يطلبون منه عمله الذى لا يكثرثون به ، على حين لا يريدون من ذلك سوى توقيعه ذى القيمة المادية لهم . وبما أنه يعوزه فى هذا الأمر الإحساس العملى بأنهم لا يستطيعون حمله على بيع توقيعه لهم دون عمله ، فهم يحاولون — على الأقل — أن يحصلوا منه على أن يرضى الناس ، وأن يضمن أرباحاً للمساهمين ، أو أن يقنع الناس ويخدم مصالح الدولة . وفى الحالتين يُبرهن له بإحصاءات على أن الإنتاج الغث يلقى من النجاح أكثر من الجيد : وحين يحاط علماً بغثاثة الذوق العام ، يرجى منه أن يخضع لهذا الذوق . وعند ما يتم العمل الأدبى ، يريدون أن يستوثقوا أنه فى أدنى الدرجات ، فيسلمونه إلى جماعة من النكرات ليقطعوا منه ما يتجاوز مستواهم . ولكن هذه هى — على وجه الدقة — المسألة التى يجب أن يتوجه إليها كفاحنا . فلا ينبغي أن نهبط لسكى نعجب الناس ، بل على النقيض من ذلك ، ينبغي أن نوحى إلى الجمهور بمطالبه الخاصة ، وأن نرتفع به قليلاً قليلاً ، حتى تتكون لديه حاجة إلى القراءة . ويجب أن نذعن فى الظاهر ، لنصبح بحيث لا يُستغنى عنا ، وأن نقوى مواقعنا — متى أمكن — بأنواع النجاح الميسورة ؛ وأن نستفيد ، بعد ذلك ، من اضطراب الخدمة بالمصالح الحكومية ، ومن نقص كفايات بعض المنتجين ، كي نرد هذه الأسلحة ضدهم . وحينذاك سينطلق الكاتب فى المجهول : لأنه سيتحدث فى الظلام إلى قوم يجهلونهم ، لم يتحدث إليهم أحد قط إلا كي يكذب عليهم ؛ وسيعيرهم صوته المعبر عن أنواع غضبهم وعن همومهم ؛ والناس الذين لم يروا صورهم قط منعكسة فى أية مرآة ، والذين تعلموا الابتسام والبكاء كالعمى ، دون أن يروا أنفسهم ، هؤلاء سيجدون أنفسهم ، بفضلهم ، فجأة أمام صورهم . فمن ذا الذى يزعم أن الأدب يخسر فى هذا ؟ وعلى نقيض ذلك أعتقد أن الأدب سيكسب منه ؛ فالأعداد صحيحها وكسرهما — وهى التى كانت قديماً كل الرياضه — لا تمثل

اليوم إلا قطاعاً صغيراً من علم الأعداد . وهكذا شأن الكتاب : لأن « الأدب الكلى » ، إذا خرج يوماً إلى الوجود فستكون له أعداد الصماء وجبره وأعداد التخيلية ، ولا يقولن امرؤ إن هذه الصناعات لا صلة لها بالفن : فالمطبعة بعد ذلك صناعة أيضاً ، وقد استولى عليها لنا الكُتّاب في القديم . ولا أظن أنه قد تمها لنا ، من قبل ، استخدام « أوساط الناس » استخداماً كاملاً ؛ ولكن يحمل بنا أن نبدأ بفتح ميدانها لمن يخلقوننا . والمقطوع به هو أننا ، إذا لم نستخدمها ، علينا أن نستسلم إلى أننا لن نكتب أبداً إلا إلى البرجوازيين .

ثالثاً: إذا وافقنا على أننا تؤثر في نفس الوقت في هذه العناصر المتفرقة — من البرجوازيين ذوي الإرادة الخيرة ، ومن المفكرين ، ومن صغار المعلمين ، ومن العمال غير الشيوعيين — فكيف نجعل منها جمهوراً ، أى وحدة عضوية من قراء ومستمعين ومتفرجين ؟

لنتذكر أن المرء — حين يقرأ — يتجرد من شخصيته الفعلية ، فيهرب من أحقاده ومخاوفه ، وشهواته ، ليضع نفسه في الدرجة العليا من الحرية ، وهذه الحرية تعد العمل الأدبي غاية مطلقة ، وتعد الإنسانية كذلك من خلال هذا العمل : فتصبح هذه الحرية مكونة من مطلب غير مشروط في علاقتها بنفسها وبالمؤلف وبالقراء الممكنين ، ويستطاع ، إذن ، توحيدها مع ما يسميه كانت : « الإرادة الخيرة » التي تعند بالإنسان في الظروف غايةً لا وسيلة .

وهكذا يدخل القارئ — بمقتضى مطالبه نفسها — في عداد الإرادات الخيرة المتسقة في ألحان تأليفها ، وهو ما سماه « كانت » : « مدينة الغايات » التي يساعد على دعمها — في كل لحظة ، وفي كل بقعة من الأرض — آلاف

من القراء يجهل بعضهم بعضاً . ولكن — لكي تصبح هذه الإرادات المؤتلفة المثالية مجتمعاً حينياً — يجب أن يتوافر فيها شرطان : الأول أن يستبدل القراء بالمبدإ الذي يعرفه بعضهم عن بعض — بوصفهم أمثلة منفردة من الإنسانية — نوعاً من العيان ، أو على الأقل نوعاً من الشعور بمثلهم الجسدى وسط هذا العالم ؛ والثانى أن هذه الإرادات الخيرة التجريدية — بدلا من أن تظل منفردة تطلق فى الفضاء فداءات عن حال الإنسان العامة لا تنال من أحد — يجب أن توطد بينها صلاتٍ حقيقية بمناسبة أحداث حقيقية ؛ أو بعبارة أخرى : أن هذه الإرادات الخيرة غير الزمنية يجب أن « تتأرخ » ، مع الاحتفاظ بصفاتها ، وأن تحوّل مطالبها الشكلية إلى مطالب مجسمة مؤرخة . وبدون ذلك ، لا تدوم « مدينة الغايات » بالنسبة لكل منا إلا ريثما يقرأ القارئ . حينئذٍ تنتقل من الحياة الخيالية إلى الحياة الواقعية ، ننسى هذه الجماعة التجريدية المضمّرة التى لا تستند على شيء . ومن ثمّ ينشأ ما أسميه : الخدعتين الجوهريتين للقراءة .

حينما يقرأ شاب شيوعى قصة « أورليان »^(١) ، أو يقرأ طالب مسيحى مسرحية : « الرهينة »^(٢) ، تعروها لحظة من السرور الفنى ، ويحتوى شعورها

(١) Aurélien قصة للويس أراجون من النقاد الكتاب الشعراء المعاصرين فى فرنسا — ولد عام ١٨٩٧ ، وكان فى بادئ أمره سيراليا ، ثم أصبح شيوعياً ، وقد صدرت هذه القصة عام ١٩٤٤ ، وتدور أحداثها فيما بين الحربين ، وموضوعها وصف حال العمال ومطالبهم والمطالبة بإنصافهم .

(٢) l'Otage مسرحية « بول كلودل » (١٨٦٨ — ١٩٥٥) مثلت لأول مرة عام ١٩١٤ ، والحدث فيها يدور بين أعوام ١٨١٢ و ١٨١٤ : وأبطالها : الفتاة « سيني » Sygne وابن عمها جورج الباقيان من أسرة كوفوتين التى قضت عليها الثورة . وتعيش « سيني » فى قصرها فى أواخر عهد نابليون ، فيدخل عليها عمها ومعه البابا « بي السابع » الذى كان بين سجناء نابليون وأنقذه هو ، ويودعه عند الفتاة ، وهو الرهينة ، ولكن تورلور — وهو من صنائع الثورة وصولى — يساوم الفتاة على السكوت عنه مقابل زواجها منه . فتأبى الفتاة لأنها لا تحبه ، ولكن قسيس القرية « باديلون » يقنعها بالطاعة ، فتزوجه ، ويحضر =

على مطب عالمي ، وتحيطهما «مدينة الغايات» بأشباح جدرانها ؛ ولكن في نفس الوقت ، كلا هذين العاملين الأديين مدعم بجماعة عينية — في العمل الأول بالحزب الشيوعي ، وفي العمل الثاني بجماعة المسيحيين الأوفياء لعقيدتهم — ووظيفة هذه الجماعة أن تقر هذا العمل وتتجلى ظاهرة من ثنايا سطورهِ : فيتحدث عن هذا العمل قسيس على منبر وعظه ، أو توصي جريدة «الإنسانية» [الشيوعية] قراءها به ، ولا يشعر الطالب أبداً أنه وحيد حين يقرأ ، ويكتسى الكتاب خاصة التقديس ، فهو ملحق بالعبادة ، وتصبح القراءة شعاراً من شعارها ؛ أو هي ، على وجه الدقة ، بمثابة تناول القربان المقدس . وعلى النقيض من ذلك ، إذا فتح قارئٌ شبيهٌ بشخصية «ناتانيل»^(١) كتاب : «الأغذية الأرضية»^(٢) فإنه — حين تأخذه حميا القراءة — يطلق نفس الدعوة الضعيفة إلى الإرادة الخيرة للناس ، ولا تتأبى مدينة الغايات على الظهور حين تثار برقياء السحرية . وعلى الرغم من ذلك تظل حماسته في أصلها منفردة : إذ القراءة هنا خاصة ، يُروّض بها ضد أسرته وضد المجتمع الذي يحيط به ، ويُقطع بها عن الماضي والمستقبل ، لينحصر في مثوله هو في اللحظة مثولاً متجرداً ؛ ويتعلم كيف يغوص في ذات نفسه ، ليعرف ويحصى أخص رغباته الفردية . وليكن هناك — في أي مكان من العالم — ناتانيل آخر غائص في نفس القراءة ،

= عمها في الفصل الأخير وقد أصبح تورلور محافظاً للسين ، فتشرح له تضحيتها ، وزواجها وإنجابها طفلاً ممن تكرهه ، ويعزم العم على تخليصها . ويدخل الزوج فيساوم العم مرة أخرى على أن يكتب ثروته في كوفوتين لابن الذي أنجبه من «سيني» ، ويطلق العم النار على تورلور ، ولكن «سيني» بينهما تصيبها الطلقة ، ويقتل «تورلور» العم . والشخصيات فيها رموز ، ولكنها في تصويرها ألحية كل الحياة . فأسرة كوفوتين رمز طبقة النبيل في القديم ، و«تورلور» رمز لفساد المجتمع إبان الثورة الفرنسية ، وباديون رمز لغلظة رجال الدين في الريف . وقد أخذ النقاد على المسرحية أنها وكلت هدير البابا إلى حمية الفتاة فحسب يقصد إثارة الحماسة الدينية ، بما هو غير معقول في الواقع إذا اعتدنا به على حرفيته أو على وجه الدقة .

(١) و (٢) راجع هامش صفحة ٢٩ من هذا الكتاب .

ونفس الحميا ، فإن « ناتانيل » الأول لن يحفل به : إذ لا تتوجه الرسالة إلا إليه ، والجهد المبذول للوقوف على معناها عمل من أعمال الحياة الباطنة ، ومحاولة من محاولات العزلة ، وهو مدعو في عاقبة الأمر إلى طرح الكتاب^(١) ، وإلى فسخ عقد المطالب المتبادلة الذي كان يربطه بالمؤلف ، فلم يجد شيئاً سوى نفسه ، نفسه بوصفها وحدة منفصلة . وإذا تحدثنا كما يتحدث « دوركيم » ، قلنا إن تضامن قراء « بول كلودل » تضامن عضوي ، وتضامن قراء « جيد » آلي .

وفي كلتا الحالتين يتعرض الأدب لأعظم المخاطر . فحين يكون الكتاب مقدساً لا يكتسب ميزته الدينية من مقاصده ولا من جماله ، وإنما يأخذها من خارج نطاقه ، كأنها خاتم طبع عليه ، وبما أن القوة المحركة الأصلية للقراءة هي — في هذه الحالة — الاشتراك في العقيدة ، أي في الاندماج رمزياً في الجماعة ، فإن العمل الأدبي يهبط إلى كونه غير جوهري ، أي يصير ملحقاً بمراسم العبادة . وهذا ما يتضح في مثل « نيزان » : فحين كان شيوعياً كان الشيوعيون يقرءونه في حماسة ، حتى إذا خرج عليهم ومات^(٢) ، لم يخطر ببال أحد من أتباع ستالين أن يأخذ في قراءة كتبه من جديد ، إذ لم تعد هذه الكتب في نظر هذه العيون المتعصبة إلا صورة الحياة نفسها . ولكن بما أن قارئ قصة : « حصان^(٣) طروادة » وقصة : « المؤامرة »^(٤) كان — عام ١٩٣٩ — يوجه دعوة غير مشروطة وغير مقيدة بزمان للانضمام إلى كل إنسان حر ، ومن جهة أخرى ، بما أن

(١) راجع هامش ص ٢٩ رقم (٢) .

(٢) قتل بول نيزان في جبهة القتال عام ١٩٤٠ .

(٣) Le Cheval de Troie قصة لبول نيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المارك السياسية الحزبية .

(٤) La Conspiration قصة أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر يصور فيها شباب عصره المضطرب النافر البغيض .

الخاصة المقدسة لهذين العاملين كانت ، على النقيض من تلك الدعوة ، مشروطة وموقوتة وتتضمن إمكان طرحهما بعيداً — كأنهما خبز القديس الملوث — في حالة حرمان مؤلفهما من حقوقه الدينية ، أو في حالة نسيانهما ، في سر ، إذا غير الحزب الشيوعي سياسته ، فإن هذين الجانبين المتناقضين اللذين احتواهما ضمناً هذان العاملان الأديبان كفيلان بالقضاء حتى على معنى القراءة [٢٣] نفسه . وليس في هذا الأمر مدعاة دهش ، مادامنا قد رأينا المؤلف الشيوعي يهدم من جهته معنى الكتابة نفسها ، فقد استحكت العقدة . هل لابد ، إذن ، أن يروض الكاتب نفسه على أن يقرأه من يقرؤه سراً ، أو خفية تقريباً ، وهل لابد أن ينضج العمل الفني ، كما تنضج ، في أعماق النفس ، آفة جميلة مغرية ؟ وهنا أيضاً أعتقد أنه يمكن توضيح تناقض ؛ فقد سبق أن اكتشفنا في العمل الفني مثول الإنسانية كلها ، فالقراءة صلة تربط القارئ بالمؤلف ، والقراء الآخرين : فكيف يمكن ، إذن ، أن تدعو القراءة إلى التفريق ؟

لا نريد أن يهبط جمهورنا — مهما بلغ عدده من الكثرة — إلى مجموع من قراء منفردين لا وحدة تجمعهم ، ولا أن تكون وحدته صادرة له عن عمل متعال لحزب أو لكنيسة . ولا يصح أن تكون القراءة اشتراكاً في عبادة صوفية ولا أن تكون سوء استعمال للخلق الفردي ، ولكن يجب أن تكون اشتراكاً في عمل . ومن جهة أخرى نعترف بأن اللجوء الشكلي المحض إلى الإرادات الخيرة المجردة يدع كل إنسان في عزلته الأصلية . على أنه من ثمَّ يجب أن نبدأ : فإذا فقد المرء خيط هذه الدلالة ، ضل فجاءة في أحراش الدعاية أو في لذائذ الأثرة لأسلوب « مستأثر » . ومرد الأمر إلينا ، إذن ، في تحويل « مدينة الغايات » إلى مجتمع ملموس مفتوح — وهذا عن طريق مضمون كتبنا نفسه .

إذا ظلت « مدينة الغايات » تجريداً هزيباً ، فذلك لأنها غير قابلة للتحقيق بدون تحوير موضوعي للموقف التاريخي . وأعتقد أن « كانت » لحظ ذلك حق الملاحظة ، ولكنه كان يعتمد تارة على التحول الذاتي المحض للشخصية الخلقية ، وتارة كان يبأس من العثور أبدأ على إرادة خسيرة على هذه الأرض . حقاً يمكن أن يثير فينا التأمل في الجمال قصداً شكلياً محضاً هو معاملة الناس على أنهم غايات ، ولكن يتكشف هذا القصد عملياً عن عبث ما دامت المقومات الأساسية لمجتمعنا لا تزال جائرة . وهذا يثير الدهش حالياً في أمر الأخلاق : فإذا استغرقت في معاملة بعض من أختارهم من الأشخاص بوصفهم غايات مطلقة ، من امرأتى وابنى وأصدقائى ، ومن المموز الذى ألتقى به في طريقى ، وإذا تابرت كل المثابرة على ملء واجباتى نحو هؤلاء الأشخاص ، فسافنى في ذلك حياتى ، وسيتهى بي الأمر إلى أن أغفل كل مظالم العصر ، وصراع الطبقات ، والنزعة الاستعمارية ، والحركات المضادة للسامية ، وما إلى هذه من المسائل ، وأخيراً إلى أن أستفيد من الاضطهاد لأعمل الخير . على أنه بما أن هذا الاضطهاد سيوجد في العلاقات بين شخص وشخص ، وسيوجد — على نحو أدق — في مقاصدى نفسها ، فإن الخير الذى أحاول أن أفعله سيكون مثوفاً من أساسه ، وسيتحول إلى شرأساسى . ولكن إذا ألقيت بنفسى ، بدلاً من ذلك ، في مشروع ثورى ، فإنى أستمهدف لخطر الأجد وقتاً — بعد — للعلاقات الشخصية ، وشر من ذلك أن يقودنى منطق العمل إلى أن أعامل أكثر الناس حتى أصدقائى على أنهم وسائل . ولكن إذا بدأنا بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعى ، فإننا نبدأ بدءاً طيباً : فيجب « تأريخ » إرادة القارىء الخيرة ؛ أى بالإحكام الشكلى لعملنا الفنى ، نثير في القارىء ، ما أمكن ، قصده إلى معاملة الإنسان في كل حالة على أنه غاية مطلقة ، ونوجه « بموضوع » كتابتنا مقصده نحو جيرانه ،

أى نحو مهضوبي الحق فى عالمنا . ولكننا لن نصنع بذلك شيئاً إذا لم نبين للإنسان فوق ذلك — وفى سدى عملنا الأدبى نفسه — أنه يستحيل عليه ، على وجه الدقة ، أن يعامل الناس فى عالم حسه على أنهم غايات فى المجتمع المعاصر . وهكذا يأخذ الكاتب بيده حتى يرى أن الذى يريده منه فى الحقيقة إنما هو القضاء على استغلال الإنسان للإنسان ، وأن « مدينة الغايات » التى وضعها الكاتب فجأة فى العيان الفنى ليست إلا مثالا لن تقترب منه إلا فى مدى تطور تاريخى طويل . وبعبارة أخرى : علينا أن نحول إرادته الخيرة النظرية إلى إرادة عينية ومادية لتغير هذا العالم بوسائل محددة ، من أجل أن تساعد على سيطرة مجتمع الغايات العينية مستقبلا . لأن وجود إرادة خيرة فى هذا العصر ليس ممكناً ، أو بالأحرى : هذه الإرادة الخيرة لا تكون ولا يمكن أن تكون إلا القصد إلى جعل هذه الإرادة الخيرة أسراً ممكناً . ومن ثم يجب أن يتجلى فى أعمالنا الأدبية توتر خاص ، يذكّر — من بعيد — بالجهد الذى سبق أن أوردته بمناسبة الحديث عن « ريتشارد رايت » . لأن فريقاً كبيراً من الجمهور الذى نريد أن نكسبه لا يزال يستقى إرادته الخيرة من العلاقات بين شخص وشخص ، وفريق كبير آخر ينتمى إلى الجماهير المظلومة ، ولذا أخذ على نفسه واجب الحصول بكل الوسائل على تحسين حظه المادى . إذن ، يجب أن نعلم أولئك أن سيطرة الغايات لا يمكن أن تتحقق بدون ثورة ، فى نفس الوقت الذى نعلم فيه هؤلاء أن الثورة لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهيب للسيطرة الغايات . وهذا التوتر الدائم ، إذا أمكننا أن نتأبر عليه ، هو الذى سيحقق وحدة جمهورنا . وبالاختصار : علينا ، فيما نكتب ، أن نكافح فى سبيل حرية الفرد وفى سبيل الثورة الاشتراكية . وغالباً ما زعموا أنه لم يمكن التوفيق بينهما : وإنما واجبنا ألا نمل الجهد فى إظهار أن كلا منهما يستلزم الآخر .

لقد ولدنا فى البرجوازية ، وعلمتنا تلك الطيقة قيمة فتوحاتها ، من الحرية

السياسية ، وقانون ضمان حرية الفرد ، وما إليهما ؛ ونظّل برجوازيين بثقافتنا ، و بطراز حياتنا ، وبجمهورنا الحالّي . ولكن الموقف التاريخي يحثنا في نفس الوقت على أن ننضم إلى طبقة العمال ، لنبنى مجتمعاً بدون طبقات . ولا شك أن الطبقة البرجوازية في هذه الآونة قلما تعنى بحرية التفكير : فأمامها مخاطر أخرى يجب أن تطاردها . ومن جهة أخرى ، تتظاهر البرجوازية بأنها لا تفهم حتى مدلول كلمتي : « الحريات المادية » . وهكذا يمكن لكل طبقة ، على الأقل من هذه الناحية ، أن تحتفظ بضمير طيب ، ما دامت تجهل أحد طرفي التناقض . ولكننا نحن ، لأننا ليس لدينا حالياً ما تتعلق به أفكارنا ، لسنا في أقل من موقف الوسطاء ، تتنازعنا هاتان الطبقتان ، فنحن محكوم علينا أن نتعرض من هذا المطلب المزدوج لما يشبه عذاب « الصَّلب » . فهو مسألتنا الشخصية كما أنه مأساة عصرنا . طبيعي أن يقال : إن مصدر هذا التناقض الذي يمزقنا هو أنه لا تزال تسرى فينا أسمال مذهب فكري برجوازي لم نعرف كيف نتخلص منها ؛ وسيقال ، من جهة أخرى ، إن عندنا النعرة الثورية ، وأننا نريد أن نجعل الأدب يخدم غايات لم يخلق لها . وليست هذه الأقوال شيئاً ، ولكن ستتردد أصداؤها على التعاقب عند بعض ذوي الضمائر البائسة بيننا . إذن ينبغي أن تنفذ إلى نفوسنا هذه الحقيقة : ربما يكون مغرياً أن نترك الحريات النظرية ، لنجحد جحوداً كاملاً أصولنا البرجوازية ؛ ولكن سيكون هذا كافياً في الخط من قدر مشروع الكتابة في جوهره ؛ وربما يكون أبسط من هذا ألا نكثر بالمطالب المادية لنتجج « الأدب الخالص » عن ضمير صاف ، ولكننا بهذا سنتخلى عن اختيار قراء لنا من خارج طبقة الاضطهاد . إذن ، إنما يجب التغلب على هذه المعارضة من أجل أنفسنا وفي داخل أنفسنا على سواء . ولئن سلمنا أولاً في روع أنفسنا أنه يمكن التغلب عليها : فالأدب بنفسه يزودنا بإقامة الحجة على ذلك ، ما دام الأدب هو من نتاج حرية كاملة تتوجه إلى حريات شاملة ، وهكذا يوضح الأدب في جلاء وعلى طريقته — بوصفه نتاجاً حراً لنشاط

خالق - جملة الحال الإنسانية . ومن جهة أخرى ، إذا كان تصور حل من الحلول في عمومته يتجاوز قوى الأكثرية منا ، فواجبنا هو التغلب على انحلالها إلى آلاف من التركيبات الجزئية المتعارضة . وفي كل يوم علينا أن ننحاز إلى رأى في حياتنا الأدبية وفي مقالاتنا وكتبنا . ولنتخذ في هذا دائماً مبدءاً يوجهنا في سلوكنا ، هو الاحتفاظ بحقوق الحرية الكاملة ، بوضعها تركيباً موجوداً في الواقع للحرريات النظرية والمادية . ولتوضح هذه الحرية في قصصنا ، وفي مقالاتنا ، وفي مسرحياتنا . وبما أن أشخاصنا الذين نصورهم في أدبنا - إذا أخذناهم من بين أشخاص عصرنا - قد حرموا التمتع بهذه الحرية ، فلنعرف - على الأقل - كيف نبين مبلغ ما يكلفهم هذا الحرمان . وليس كافياً أن نشهر ، في أسلوب جميل ، بالمساوىء والمظالم ، ولا أن نصور نفسية الطبقة البرجوازية براءة سلبية ، ولا حتى أن نضع قلمنا في خدمة الأحزاب الاشتراكية : فلا نقاذ الأدب يجب أن نتخذ وضعاً في « داخل نطاق أدبنا » ، لأن الأدب ، في جوهره ، اتخاذ وضع . وفي كل الميادين يجب أن نرفض الحلول التي لا تصدر عن المبادئ الاشتراكية وحدها ؛ ولكن ، في الوقت نفسه ، علينا أن نبتعد عن كل المذاهب وعن كل الحركات التي تعدُّ الاشتراكية غاية مطلقة . ففي نظرنا ، لا يصح أن تمثل الاشتراكية الغاية الأخيرة ، بل نهاية البداية ، أو - إذا فضلت تعبيراً آخر - : الوسيلة الأخيرة قبل الغاية التي هي تمكين الإنسان من تلك الحرية . وهكذا ، يجب تقديم أعمالنا الأدبية إلى الجمهور في صورة ذات مظهر مزدوج من سلبية وبناء .

والسلبية أولاً . ومعلوم ما لأدب النقد من تقليد كبير يرجع إلى نهاية القرن الثامن عشر ؛ ذلك هو تحليل كل مبدإ بقصد التفريق فيه بين ما هو خاص به وبين ما أضافته إليه التقاليد أو خدع الجائرين . وكان بعض الكتاب ، أو كتاب دوائر المعارف ، يعدون ممارسة هذا النقد واجباً من واجباتهم الجوهرية . وما دامت

اللغة هي مادة الكاتب وآلته ، فمن الطبيعي أن يكون مردّ الأمر إلى المؤلفين في تنظيف تلك الآلة . وحقاً ، هذه الوظيفة السلبية للأدب كانت قد هجرت طوال القرن التالي ، ويحتمل أن يكون السبب في ذلك أن الطبقة الحاكمة كانت تستخدم مدركات عقلية دغمها كبار الكتاب في الماضي لتثبيت أغراضها ، وأنه كان فيها ، في البدء ، نوع من التوازن بين نظمها وأهدافها ، ونوع من الاضطهاد الذي كانت تمارسه ، ثم المعنى الذي كانت تضيفه على الكلمات التي تستخدمها . فمثلاً ، من الواضح أن كلمة « حرية » *liberté* لم يكن لها قط من دلالة في القرن التاسع عشر إلا على الحرية السياسية ، وكان يُحتفظ بكلمة « بلبلة » *désordre* وإباحية *licence* لكل أشكال الحريات الأخرى . وكذلك كلمة « ثورة » *révolution* كانت ترجع ضرورةً إلى ثورة كبرى تاريخية ، هي ثورة ١٧٨٩ . وبما أن البرجوازية كانت تهمل — عن تواطؤ عام جداً فيما بينها — المظهر الاقتصادي لهذه « الثورة » ، وبما أنها كانت لا تكاد تذكر في تاريخها « جراكوس بابوف »^(١) ووجهات نظر « روبسبير »^(٢)

(١) Gracchus Babeuf (١٧٦٠ — ١٧٩٧) خطيب من خطباء الثورة الفرنسية الكبرى الشعبين ، ونشر كثيراً من آرائه في جريدته : « حرية الصحافة » التي سميت فيما بعد « خطيب الشعب » ، وكانت تصدر في باريس بين أغسطس عام ١٧٩٤ وأبريل عام ١٧٩٦ — وآراؤه في رقابة الدولة وتنظيم الملكية والوظائف تعد سبباً للنظريات الاشتراكية والشيوعية فيما بعد . وفي عام ١٧٩٦ عبر عن اقتناعه بأن حوادث الثورة لهذه كانت نتيجة نهضة طبقة اجتماعية جديدة تتطلع إلى السيطرة ، واتهم في مؤامرة في عهد الثورة الفرنسية ، وحوكم ، ودافع في محاكمته دفاعاً بليغاً عن حرية القول والعمل والمساواة وسلطان الشعب ، ولكنه حكم عليه بالإعدام ، واتحر قبل تنفيذ الحكم .

(٢) Robespierre (١٧٥٨ — ١٧٩٤) من كبار الثوار الفرنسيين المشهورين ، وكان يثق فيه الشعب ويسميه : العصوم من الفساد ، لنزاهته وصلابته ، ولكنه كان على رأس من قاموا بحركة الإرهاب فيما بعد . وكان يريد تدعيم الفضيلة ، وتقديس الأبطال . وقد عزل وأعدم في نهاية حركة الإرهاب .

و «مارا»^(١) لتمنح تقديرها الرسمي «ديمولين»^(٢) و «الجيرونديين»^(٣) — نتج عن ذلك أنها كانت تعنى بكلمة «ثورة» تمرداً سياسياً يتاح له نجاح ، وبذلك كان يمكنها تطبيق هذه التسمية على حوادث عام ١٨٣٠ و عام ١٨٤٨ التي لم تنتج في حقيقة الأمر سوى تغيير في الهيئة الحاكمة . ومن الواضح أن هذا القصور في فهم الألفاظ كان يفوت بعض مظاهر الحقيقة التاريخية والنفسية أو الفلسفية ؛ ولكن بما أن هذه المظاهر لم تكن جليلة بنفسها ، وبما أن صلتها بالأدواء المكبوتة في وعي الجماهير أو الفرد كانت أقوى من صلتها بالعوامل الموجودة في واقع الحياة الاجتماعية أو الشخصية ، لذلك كان يدهش المرء من المعاني الأصلية الجافة للألفاظ ، ومن خلوص دلالاتها الجامدة ، أكثر مما يدهش من نقص دلالتها . في القرن الثامن عشر كان وضع قاموس فلسفي^(٤) بمثابة وضع دفائن متفجرة

(١) J.-P. Marat (١٧٤٣ — ١٧٩٣) طبيب وصحفي وسياسي من رجال الثورة الفرنسية ، وكان واسم الاطلاع في ميادين العرفة المختلفة .

(٢) Desmoulins (١٧٦٠ — ١٧٩٤) محام وصحفي ومن كبار رجال الثورة ، دعا شعب باريس في ١٢ من يولييه عام ١٧٨٩ إلى تحدي جيش الملك ، وساعد على سقوط الجيرونديين . واحتج على الطغیان في عهد الإرهاب ، فنفذ حكم الإعدام فيه في ٥ من أبريل عام ١٧٩٤ .

(٣) Les Girondins حزب سياسي في عهد الثورة الفرنسية الكبرى ، يمثل اليمينيين ، كانوا ضد الملك أولاً ، ولكنهم لم يصوتوا على قتله فيما بعد ، واحتجوا على بعض الذابح التي ارتكبها شعب باريس ، وقد ثار الشعب عليهم ، وقتل الثوار أكثرهم .

(٤) إشارة إلى « القاموس الفلسفي » فولتير ، وهو مجموعة مقالات مرتبة أبجدياً ، مثلاً : الروح ، الملك ، الكافر ، المسيحية ، الله ، جوليان ... وقد بدأه فولتير في « بوتسدام » عام ١٧٥٢ ، وكمل ١٩٦٠ — وإلى جانب هجومه على المسيحية ، يدل الكتاب على بغض فولتير وفقوره البالغ المدى للزيف والنموض والاضطهاد . وقد أنكره البابا ، وأدانه البرلمان ، واضطهد فولتير حتى اضطر هو إلى إظهار إنكاره له في نفس الوقت الذي كان يؤلف قاموساً أبجدياً أكبر منه وعلى نمطه ، عنوانه : العقل .

خفية لنسف الطبقة الحاكمة . أما في القرن التاسع عشر ، فقد كان « ليتريه »^(١) و « لاروس »^(٢) من البرجوازيين الوضعيين المحافظين : فالقواميس لديهم لا تهدف إلا إلى الإحصاء والإثبات . وأزمة اللغة ، التي تطبع أدب ما بين الحربين بطابعها ، منشؤها أن المظاهر المهمة للحقيقة التاريخية والنفسية قد انتقلت فجأة إلى المرتبة الأولى ، بعد نضج كامن . وبالرغم من ذلك نستخدم للدلالة عليها نفس الجهاز اللغوي . وربما لا يكون هذا جد خطير ، إذ لا يقصد في أغلب الحالات إلا إلى تعمق المدركات العقلية وتغيير التعريفات : فمثلاً ، عند ما يتجدد معنى كلمة « ثورة » ببيان أنه يجب أن يُدَلَّ بهذا اللفظ على ظاهرة تاريخية مشتملة على تغير نظام الملكية وتغير الهيئة السياسية واللجوء إلى العصيان في وقت معاً ؛ في هذه الحالة نكون قد آخذنا وسيلة ليس فيها مجهود كبير لتجديد قطاع من اللغة الفرنسية ، وتبدأ الكلمة المغمورة بحياة جديدة رحلة جديدة . غير أن علينا أن نلاحظ أن أساس العمل الذي يمارس في اللغة ذو طبيعة تركيبية ، في حين كان تحليلياً في عصر فولتير : فيجب التوسع والتعمق وفتح الأبواب وإتاحة الدخول لقطيع الأفكار الجديدة ، مع مراقبته وهو يدخل . وهذا — على وجه الدقة جداً — عمل مناقض للعمل الأكاديمي . والذي يجعل عملنا معقداً كل التعقيد ، مع الأسف ، هو أننا نعيش في عصر دعاية . وفي عام ١٩٤١ كان المسكران المتعاديان لا يتخاصمان إلا في الله ، مما لم يكن أمراً موهلاً في خطورته . واليوم توجد خمسة أو ستة معسكرات متعادية تريد الاستئثار

(١) Emile Lettré (١٨٠١ — ١٨٨١) عالم وفيلسوف وضعي ومن علماء اللغة ، مشهور بقاموسه الشهير .

(٢) Pierre Larousse (١٨١٧ — ١٨٧٥) من علماء النحو واللغة الفرنسيين : مشهور بقواميسه الكثيرة التي تدل على صبر واطلاع واسم وعقل متبحر حر .

بأمهات المبادئ ، لأن هذه المبادئ هي التي تمارس أعظم تأثير في الجماهير .
ونذكر كيف أن الألمان — مع احتفاظهم بالمظهر الخارجي لصحف فرنسا فيما قبل
الحرب ، وبعنوان مقالاتها ، وبترتيب هذه المقالات ، وحتى بأشكال حروف
طبعتها — كانوا يستخدمون هذه الصحف في إذاعة أفكار معارضة كل المعارضة
للأفكار التي اعتدنا أن نجد فيها . وكانوا يحسبون أننا لن ندرك الفرق بين
الأقراص التي يراد أن نتجرعها ما دام غلافها الذهبي لم يتغير . وهكذا شأن
الكلمات : يدفعها كل حزب أمامه كأنها خيول طروادة^(١) ، وندعها تدخل ،
الأنهم يجعلونها تخدع نظرننا بهريق معناها في القرن التاسع عشر . حتى إذا حلت
في الميدان انفتحت ، وانتشرت منها إلينا دلالات غريبة ، غير معروفة لآذاننا ،
كأنها الجيوش ؛ وإذا بالحصن قد فُتح قبل أن نأخذ حيطتنا لحراسته . ومن ثم
تصبح المحادثة والمجادلة من الأمور المحالة ؛ وقد لحظ ذلك حق الملاحظة « بريس
بارين » حين قال ما معناه : إذا استعملت أسمى كلمة « حرية » ، تأخذني حميا
الحماسة ، فأستصوب أو أناقض ، ولكني لا أفهم منها ما تفهم ، وهكذا نتحدث
حديثاً هراء أجوف . هذا حق ، ولكنه داء حديث العهد . ففي القرن
التاسع عشر ، كان « ليتريه » يمكن أن يجعلنا على وفاق معه ؛ وقبل هذه الحرب
كنا نستطيع أن نلجأ إلى قاموس « لالاند »^(٢) . أما اليوم فلم يعد هناك من
حكم . على أننا بعد شركاء في الإثم ، لأن هذه المبادئ الزلقة تخدم سوء نيتنا .

(١) إشارة إلى حيلة في الأساطير اليونانية واللاتينية انتصر بها اليونانيون على الطرواديين ،
وهي صنع حصان خشبي كبير اختبأ فيه اليونانيون المقاتلون ، وأوهموا الطرواديين أنهم
راحلون ، ففتح الطرواديون متاريسهم ، فاقض اليونانيون عليهم وهزموهم .

(٢) André Lalande . أستاذ معاصر من أساتذة الفلسفة في السوربون ، وله بحوث
فلسفية بالفرنسية واللاتينية ، وكتابه الذي يشير إليه المؤلف عنوانه :
Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie

وليس هذا كل شيء : فغالباً ما لاحظ علماء اللغة أن الكلمات ، في العهود المضطربة ، كانت تحتفظ بآثار الهجرات الإنسانية الكبيرة : فيخترق جيش من البرابرة بلاد الغال ، فيتلمهى الجنود باللغة الوطنية ، فإذا هى زائفة عهداً طويلاً . ولا تزال لغتنا تحمل أثر الغزو النازى . فكانت كلمة « يهودى » تدل فيما مضى على شخص خاص من الناس ؛ وربما كانت النزعة الفرنسية المعادية لليهود قد أضفت عليها قليلاً من معنى القذح ، كان يسيراً أن تتطهر منه : أما اليوم فيخاف المرء من استعمالها ، لأن صداها يرن أشبه بوعيد أو سبة أو استشارة . وكانت كلمة « أوربا » ذات صلة بالوحدة الجغرافية والاقتصادية والتاريخية للقارة القديمة . أما اليوم فإنها تحتفظ برائحة كريهة للنزعة الجرمانية والاستعباد . وحتى الكلمة البريئة المجردة : التعاون collaboration^(١) أضحت لفظاً يحمله العار . ومن جهة أخرى ، بما أن روسيا السوفيتية وجدت نفسها معوّقة ، فإن الكلمات التى كان يستعملها الشيوعيون قبل الحرب تردت فى هوة التمويق أيضاً . فهى تقف فى منتصف طريق معناها ، شأنها شأن المفكرين من أتباع ستالين الذين يتوقفون فى منتصف تفكيرهم ، أو بعبارة أخرى : تضل فى طرق عبورها . ومن هذه الجهة كانت التغيرات التى اعترت كلمة « ثورة » ذات دلالة هامة . وفى مقال آخر ، ذكرت هذه الكلمة لصحفى تعاون مع الألمان : « المحافظة على ما هو قائم : هذا هو شعار الثورة الوطنية » . وأضيف إليها اليوم هذا التعبير الصادر عن مفكر شيوعى : « الإنتاج : هذا هو معنى الثورة الحق » . وقد أمعنت الأمور فى البعد حتى أمكن أن نقرأ حديثاً فى فرنسا بين الإعلانات الانتخابية : « التصويت للحزب الشيوعى هو التصويت للدفاع عن الملكية [٢٤] » . وعلى عكس ذلك ، من الذى هو غير اشتراكى اليوم ؟

(١) لأنها كانت تطلق غالباً ويراد منها التعاون مع العدو .

ولا زلت أذكر اجتماعاً لكتاب كلهم يساريون رفضوا في بيان لهم أن تستعمل كلمة «اشتراكي» ، «لأن الناس أفرطوا في انتقاص حرمتها» . والحقيقة اللغوية اليوم جد معقدة ، حتى إنى لا أدري كذلك ما إذا كان هؤلاء المؤلفون قد رفضوا تلك الكلمة للسبب الذى بينوه ، أم لأنها على الرغم من امتنانها تثير فيهم الخوف . على أننا نعلم أن كلمة «شيوعى» تدل فى الولايات المتحدة على كل مواطن أمريكى لا يصوت للجمهوريين ، وأن كلمة «فاشى» فى أوروبا تدل على كل مواطن أوروبى لا يصوت للشيوعيين . ولأجل أن نزيد فى هذا الخلط بين الدلالات ، علينا أن نضيف أن المحافظين الفرنسيين يصرحون بأن النظام السوفيتى — على الرغم من أنه غير مستمد من نظرية الجنس ، ولا من نظرية عداء السامية ، ولا من نظرية الحرب — اشتراكى وطنى ، على حين يصرح اليساريون بأن الولايات المتحدة — التى هى ديمقراطية رأسمالية مع دكتاتورية واسعة من جانب رأى العام — تتأخم الفاشية .

وإنما وظيفة الكاتب أن يسمي الأشياء بأسمائها . وإذا كانت الكلمات مريضة ، فمرد الأمر إلينا فى شفائها . وبدلاً من أن نقوم بهذا العلاج ، يعيش كثير منا من هذا المرض . والأدب الحديث فى كثير من الحالات ، نوع من سرطان فى الكلمات . لا أمانع أبداً من يكتبون «حصانٌ زبدٌ»^(١) ، ولكنهم — من ناحية من النواحي — لا يفعلون شيئاً آخر سوى ما يفعله الذين يتحدثون عن الولايات المتحدة الفاشية ، أو عن وطنية شتالين الاشتراكية . ولكن ثم ما هو أشأم ، بخاصة ، من المران الأدبى المسمى ، فيما أعتقد ، الفثر^(٢) الشعرى ،

(١) انظر ص ٩ — ١٠ من هذا الكتاب وهامشها .

(٢) ليس هذا هو الشعر الثور ، وإنما يقصد المؤلف معنى آخر شرحه فى الفصل الأول شرحاً طويلاً وعلقنا عليه هناك .

الذى يقوم على استعمال الكلمات لما بينها من تآلف غامض يتردد جرسه حولها ،
وينبنى على معان غامضة فى تناقض مع الدلالة الواضحة .

وأنا على علم بأن غاية كثير من المؤلفين كانت هى تدمير الكلمات ، كما
كانت غاية السيراليين هى تدمير الذات والموضوع معاً . وكانت تلك هى قة
أدب الاستهلاك . ولكننا اليوم — كما وضحت — علينا أن نبنى . فإذا اقتصر
المرء على أن يبكى على عدم التكافؤ بين اللغة والحقيقة — كما فعل بريس بارين —
فإنه يجعل نفسه شريكاً فى الإثم مع العدو ، أى مع الدعاية . إذن واجبنا الأول
— بوصفنا كتاباً — هو أن ندعم من جديد ما للغة من مكانة . على أنا
— بعد — نفكر بوساطة الكلمات . ولا بد أن نكون على قدر كبير من الغرور
كى نعتقد أن فىنا أنواعَ جمالٍ معجزة للوصف ليست اللغة أهلاً للتعبير عنها .
على أنى أحترم من المعانى التى لا يمكن الإفضاء بها ، فهى منبع كل عنف .
عند ما يستحيل علينا أن نجعل غيرنا يقتسم معنا أنواع اليقين التى نشتمع بها ، فلن
يبقى لنا سوى الضرب والإحراق والشنق . كلا : فلسنا نحن أفضل من حياتنا ،
وعلى حسب حياتنا يجب أن يحكم غيرنا علينا ؛ وليست فكرتنا أفضل من لغتنا ،
ويجب أن يحكم على الفكرة على حسب كيفية استخدامها للغة . وإذا أردنا أن
نرجع إلى الكلمات قوتها ، فعلىنا أن نقوم بعملية مزدوجة : من جهة ، عملية تطهير
تحليلى تخلص الكلمات من معانيها الطفيلية ؛ ومن جهة أخرى ، عملية توسيع
تركيبى تجعلها ملائمة للموقف التاريخى . وإذا أراد كاتب أن يكرس جهده كله
للقيام بهذا الواجب ، فقد لا تبقى من حياته كلها بقية ، ولكن إذا اشتركنا فيه
جميعاً أنجزناه على خير ، دون كبير عناء .

وليس هذا كل شئ . : فنحن نعيش فى عصر الخاتلات . ومنها ما هو
أساسى وهو ماله صلة ببنية المجتمع ، ومنها ما هو ثانوى . ومهما يكن من شئ فإن

النظام الاجتماعى يعتمد اليوم على خداع الضمائر ، وعلى البلبلة أيضاً . فالنازية خدعة ، ونزعة مشايعة « ديجول » خدعة أخرى ، والنزعة الكاثوليكية السياسية خدعة ثالثة ؛ وليس من شك الآن فى أن الشيوعية الفرنسية خدعة رابعة .

وواضح أننا يمكننا ألا نحسب لهذا حساباً ، ونحن نقوم بعملنا عن شرف قصد ، دون أن نتعرض بالأذى لأحد . ولكن ، بما أن الكاتب يتوجه إلى حرية قارئه ، وبما أن كل ضمير مخدوع — بوصفه شريكاً فى الإثم للخدعة التى قيده — يمنح إلى الدأب على حالته ، فلن يمكننا أن نرعى الأدب إلا إذا أخذنا أنفسنا بواجب كشف الخدعة عن جمهورنا . ولنفس السبب ، يكون واجب الكاتب أن يتخذ لنفسه موقفاً ضد جميع المظالم ، من أى مصدر أتت . وبما أنه لن يكون من معنى لما نكتب ، إذا لم نتخذ لأنفسنا هدفاً ثابتاً ، هو سيطرة الحرية فى المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية ، فالذى يهمنا أن نبين — فى كل حالة — أنها احتوت على خرق للحريات النظرية والفردية ، أو على اضطهاد مادى ، أو على الأمرين معاً . ومن وجهة النظر هذه ، علينا أن نشهر بسياسة إنجلترا فى فلسطين ، وبسياسة الولايات المتحدة فى اليونان ، كما يجب علينا أن نشهر بما تفعله روسيا من نقي مواطنيها . وإذا قيل لنا إننا نغير أنفسنا من الأهمية أكثر مما يلزم ، وإننا جد صبيانين فى تطلعنا إلى تغيير مجرى العالم ، فإننا نجيب بأننا لا نتوهم شيئاً من هذا ، ولكن — على الرغم من ذلك — من الأشياء ما ينبغى أن يقال ، حتى لو لم يكن ذلك إلا لإنقاذ مكائنا أمام أولادنا ، على أنه ليس لدينا الطمع الجنونى فى التأثير فى سياسة وزارة الخارجية الأمريكية ، ولكن طمع آخر — يقل قليلاً فى جنونه — هو أن نؤثر فى رأى مواطنينا . على أنه لا يصح أن نطلق — بالصدفة وبدون تمييز — ضربات كبيرة من محاربتنا . ففى كل حالة ، علينا أن نعتد بالغاية المنشودة . ومن الشيوعيين القدماء من يريد أن يحملنا على أن نرى فى روسيا

السوفيتية عدونا الأول ، لأنها أفسدت فكرة الاشتراكية نفسها ، ولأنها حولت دكتاتورية طبقة العمال إلى دكتاتورية البيروقراطية ؛ ويودون — نتيجة لهذا — أن نكرس وقتنا كله في التشهير بمظالمها وصنوف عسفيها ؛ ويصورون لنا في نفس الوقت أن المظالم الرأسمالية واضحة كل الوضوح ، فلا خطر منها أن نتخددع ؛ وإذن نضيع وقتنا في الكشف عنها . وأخاف كثيراً من التنبؤ بالمصالح التي تخدمها هذه النصائح . ومهما يكن من أمر أعمال العنف التي هي موضع نظرنا ، فقبل أن نصدر حكماً عليها لا يزال لدينا مجال للنظر في موقف البلد الذي يرتكبها ، وفيما وضعه نصب عينيه حين ارتكابها . فمثلاً يجب أن نبرهن أولاً على أن مكائد الحكومة السوفيتية لم تملأ عليها ، على وجه الدقة ، رغبتها في حماية الثورة المعوقة ، ولا « ثباتها » في موقفها حتى اللحظة التي تستطيع فيها استئناف سيرها إلى الأمام . في حين أن النزعة العدائية للسامية ، ونزعة العداء للسود بين الأمريكيين ، ونزعتنا الاستعمارية ، ومسلك الحكومات تجاه فرانكو ، تؤدي غالباً إلى مظالم أقل جذباً لأنظار الناس ونقدهم ، ولكنها ليست دون المظالم السابقة في هدفها إلى استدامة النظام الحالي القائم على استغلال الإنسان للإنسان . سيقال : كل امرئ يعرف هذا . وقد يكون هذا صحيحاً ؛ ولكن ما جدوى معرفتنا له إذا لم يقله أحد ؟ وإنما واجبنا — بوصفنا كتاباً — أن نقدم صورة العالم ، وأن نشهد عليه . على أنه حتى إذا قامت الحجة على أن السوفيتيين والحزب الشيوعي يتابعون غايات ثورية مشروعة ، فإن يعفينا هذا من الحكم على الوسائل . إذا اعتدّ بالحرية على أنها المبدأ والغاية لكل نشاط إنساني ، كان من الخطأ كذلك أن نوجب الحكم على الغاية بحسب الوسائل ، أو على الوسائل بحسب الغاية . ولكن الأولى أن تكون الغاية هي الوحدة التركيبية للوسائل المستخدمة . إذن ، توجد وسائل تتعرض لخطر القضاء على الغاية التي تقصد إلى تحقيقها ، وذلك أن هذه الوسائل تحطم — بمجرد

مثولها — الوحدة التركيبية التي تريد أن تندمج هي فيها . قد حوّل — في قوانين تكاد تكون رياضية — تحديد الشروط التي فيها يمكن أن تكون وسيلة^١ ما مشروعة ؛ ويدخلون في هذه القوانين احتمال الغاية ، وقربها ، وما تدره بالنسبة لما تتكلفه الوسيلة المستعملة ؛ حتى ليحسب المرء أنه يقرأ « بنقام »^(١) وحساب الملذات . ولا أقول إنه لا يمكن انطباق قانون من هذا النوع على بعض الحالات . مثلاً عندما يكون الغرض نفسه كميّاً في ذاته ، حيث تجب التضحية ببعض الأحياء من الناس لإنقاذ الآخرين . ولكن في أغلب الحالات ، تختلف المسألة كل الاختلاف : فالوسيلة المستعملة قد تُحدث في الغاية تغييراً كميّاً ، فيكون التغيير — نتيجة لذلك — غير قابل للقياس . لتتخيل أن حزباً ثورياً يكذب دائماً على المكافحين من أتباعه ليحميهم من الشكوك ، ومن أزمات الضمير ، ومن دعاية الخصم . وغايته التي يسعى وراءها هي القضاء على نظام من نظم الاضطهاد ؛ ولكن الكذب نفسه اضطهاد . فهل يمكن الدأب على الاضطهاد تمللاً بوضع نهاية له ؟ أصبح استعباد الإنسان لتحريره على نحو أفضل ؟ قد يقال إن الوسيلة موقوتة . كلا ؛ لن تكون كذلك إذا ساعدت على خلق مجموعة من الناس مكذوبة كاذبة ، لأن الذين يستولون على الحكم في هذه الحالة لن يكونوا هم الذين كانوا جديرين بالاستيلاء عليه . والأسباب التي لديهم لقمع الظلم مقبوضة^٢

(١) Jeremy Bentham (١٧٤٨ — ١٨٣٢) فيلسوف ومن علماء القانون من الإنجليز . مشهور بقياسه الملذات قياساً كميّاً ، لمعرفة المشروع من غير المشروع ، مما يسمى : حساب الملذات . وفي كتابه : « مبادئ الأخلاق والتشريع » يشرح نظريته التي اشتهر بها في المنفعة ، وهي ذات طابع سياسي . وفيها أن « مقياس الصواب أو الخطأ هو تحقق أكبر قدر من السعادة لأكثر عدد من الناس » . والألم واللذة لها السيطرة على سلوك الإنسان . ويمكن قياسهما قياساً كميّاً تبعاً لشدةهما ومدتهما وتيقنهما وقربهما . ويقاس العمل ، خلقياً ، على حسب ما ينتج عنه من آلام وملذات لأفراد المجتمع المتأثر على حسب تلك المقاييس . وبما أن الداعي للعمل هو المصلحة الشخصية ، فهمة القانون والتريّة هي دعم أسس قوية من شأنها أن تحمل الفرد على أن يجعل سعادته هو تابعة لسعادة الجماعة . فالقيمة الكمية للملذات والآلام هي في دواعي العمل في معناه الخلق والتشريع .

من أسامها بالطريقة التي يتبعونها لقمعه . وهكذا تُفسد سياسة الحزب الشيوعي الغاية التي يسعى إليها ، لأن لهذه السياسة تقوم على كذب هذا الحزب أمام فئاته الخاصة ، وعلى إلقاء التهم ، وعلى كتمان الهزائم والأخطاء . ومن جهة أخرى ، من اليسير أن يجاب على ذلك بأنه لا يمكن أن تقال الحقيقة كلها للجنود في الحرب ، وكل حزب ثوري في حرب . فالمسألة ، إذن ، مسألة قياس ، ولن يعقينا أى قانون جاهر سلفاً من فحص كل حالة خاصة وحدها . ومردّ هذا الفحص إلينا وحدنا . وإذا ترك السياسى لنفسه اختار من الوسائل أيسرها ، أى أنه يهبط في المنحدر . وينبعه سواد الشعب مخدوعاً بالدعاية . وإذن ، من غير الكاتب يمكنه أن يصور للحكومة والأحزاب والمواطنين قيمة الوسائل المستعملة ؟ وليس معنى هذا أن علينا أن نعارض باطراد استعمال العنف . وأعترف بأن العنف — فى أى شكل يظهر فيه — إخفاق . ولكنه إخفاق لا يمكن تجنبه ، لأننا فى عالم عنف ؛ وإذا كان حقاً أن اللجوء إلى العنف فى وجه العنف يستهدف لخطر استدامته ، فمن الحق كذلك أنه الوسيلة الوحيدة لإنهائه . ففى صحيفة من الصحف ، كان كاتب يكتب فى أسلوب على حظ لا بأس به من البيان قائلًا إن علينا أن نرفض كل مشاركة آثمة مباشرة أو غير مباشرة فى أعمال العنف ، من أى مكان أتى ، ثم كان على نفس الصحيفة أن تعلن فى الغد المناوشات الأولى فى حرب الهند الصينية . واليوم أسائل الصحيفة نفسها : ماذا علينا أن نفعل لرفض كل مشاركة غير مباشرة لأعمال العنف ؟ إذا لم تقل شيئاً ، فأنت بالضرورة من فريق الاستمرار فى الحرب ؛ والمرد مستول دائماً عما لا يحاول منعه . ولكن إذا تمسكتَ بوقف الحرب حالاً ، وبأى ثمن ، كنت سبباً فى بعض المذابح ، وأتيت عملاً من أعمال العنف ضد جميع الفرنسيين الذين لهم مصالح هناك . ولا أتحدث طبعاً عن الحلول الوسط ، فمن الحلول الوسط تولدت الحرب . فالعنف بالعنف ، وعلى المرء أن يختار . وعلى حسب مبادئ أخرى . وللسياسى أن يسائل نفسه عما إذا كان نقل الجنود ممكناً ، وما إذا كان الاستمرار فى الحرب يستلـ

منه الرأى العام ، وعن نتائج الحرب الدولية . وعلى عاتق الكاتب أن يحكم على الوسائل ، لا من وجهة نظر الخلق المجرد ، ولكن فى نطاق الآمال والخاوف لغاية محددة ، هى تحقيق ديمقراطية اشتراكية . وهكذا يجب علينا أن نفكر فى المسألة الحديثة التى هى الغاية والوسائل ، لا نظرياً فحسب ، ولكن فى كل حالة عينية .

ويرى المرء أن كَثَمَ أموراً كثيرة تتطلب العمل . ولكن إذا استهلكنا حياتنا فى « النقد » ، فمن الذى يلومنا ، إذن ، على ذلك ؟ لقد صار النقد واجباً كلياً يلتزم به الإنسان بجميع قواه . وفى القرن الثامن عشر ، كانت الأداة مجهزة ، فكان مجرد استخدام العقلية التحليلية كافياً فى تطهير المدركات . أما اليوم وقد أصبح الواجب — فى وقت واحد — هو التطهير ، واستدراك النقص ، ودفع المبادئ إلى الأمام حتى تكمل بعد أن أصبحت زائفة لتوقفها فى الطريق ؛ فقد صار النقد كذلك تركيبياً ؛ وهو يستخدم كل قوى الاختراع ؛ فبعد أن كان محدوداً باستخدام عقل كونه علوم الرياضة فى قرنين ، أصبح ، على النقيض ، هو الذى يكوّن العقل الحديث ، بحيث تكون الحرية الخالقة أساسه فى نهاية الأمر . وقد لا يحمل هذا النقد فى نفسه حلاً وضعياً . ولكن ما الذى يحمل هذا الحل اليوم ؟ لا أرى فى كل مكان سوى قوانين هرمة ، وترقيعات ، وحلولاً وسطاً تعوزها حسن النية ، وأساطير بالية رسمت من جديد على عجل . فلولم نكن قد فعلنا سوى فقء هذه البثور المملوءة هواء ، بثرأ بعد بثر ، لاستحققتنا كثيراً من تقدير قرائنا .

على أن النقد حوالى عام ١٧٥٠ كان تمهيداً مباشراً لتغيير نظام ، مادام قد ساعد على إضعاف الطبقة الجائرة بهدم مذهبها الفكرى . وليس هو كذلك اليوم ، مادامت المدركات التى يجب نقدها تنتمى لكل المذاهب الفكرية وكل

المعسكرات . فلم تعد السلبية وحدها التي يمكن أن تخدم التاريخ ، حتى لو اكتملت في وضعية . ويمكن للكاتب المنعزل أن يقتصر على واجب السلبية في نقده ، ولكن أدبنا في جملته يجب أن يكون ، على الأخص ، أدب بناء . وليس معنى ذلك أن علينا أن نجعل من واجبنا — معاً أو منفردين — العثور على مذهب فكري جديد . ففي كل عصر — كما وضحت — يظل الأدب كله هو المذهب الفكري ، لأنه يؤلف المجموعة التركيبية — المتناقضة [٢٥] غالباً — لكل ما استطاع العصر أن ينتجه كي يستنير ، دون إغفال للموقف التاريخي وللمواهب . ولكن بما أننا اعترفنا بأن علينا أن ننتج أدب العمل ، فينبغي أن نتمسك بمقصدنا حتى النهاية . فلم يعد من وقت للوصف أو للحكاية ، ولكننا لن يمكننا كذلك أن نقتصر على الشرح . فالوصف — حتى لو كان نفسياً — محض متعة من متع التأمل ؛ والشرح نوع من القبول ، فيه التماس العذر لكل شيء ؛ وكلاهما يفترض أنه قد قُضِيَ الأمر . ولكن إذا كان الإدراك في نفسه عملاً ، وإذا كنا نرى أن تصوير العالم هو دائماً كشف عنه رجاء تغيير ممكن له ، فعلينا ، إذن — في هذا العصر ، عصر الاستسلام للمصائر — أن نوحى إلى القارئ ، في كل حالة عينية ، بقدرته على الإبرام والنقض ؛ وبالاختصار : قدرته على العمل . والموقف الحاضر ثوري في أنه لا يمكن بحال تحمله ، ويظل في ركود ، لأن الناس قد انتزعت منهم ملكية مصائرهم الخاصة بهم ؛ وأوروبا تتخلى عن سلطانها تجاه الصراع المقبل ، وتبحث عن الوقوف مقدماً في صف معسكر المنتصرين أكثر مما تبحث عن توقي وقوع هذا الصراع ؛ وروسيا السوفيتية تحسب نفسها وحدها ومطاردة كخنزير برى وسط قطيع من كلاب ضارية متحفز لنهشه ؛ وأمريكا التي لا تخاف الدول الأخرى ، مذعورة بعبء نفسها ؛ وكلما زاد غناها زادت ثقلاً ، ونامت بشحمها وكبريائها ، تدع نفسها تسير ، مغمضة العينين ، نحو الحرب : فيها نحن أولاء

لا نكتب إلا لقليل من الناس في بلدنا ، ولحفنة من الآخرين في أوربا ؛ ولكن علينا أن نجد في البحث عنهم أينما كانوا ، أى ضالين في زمنهم ، كالإبرة في كومة من التبن ، وأن نذكرهم بما لهم من سلطان . ولناخذهم في مهنتهم ، وفي أسرهم ، وفي طبقتهم وفي بلدهم ، لنقيس معهم ما هم فيه من استعباد ، ولكن على ألا نجعلهم يغيثون أكثر فيه : فلنبين لهم أن في الحركة الأكثر آلية من العامل يوجد سلفاً الإنكار الكامل للاضطهاد ، ولا نواجه موقفهم أبداً على أنه من معطيات الواقع ، بل على أنه مشكلة ، ولنؤثرهم أن موقفهم يستمد شكله وحدوده من أفق لا حدود له من الاحتمالات ، وبالاختصار : ليس له من صورة أخرى إلا تلك التي يصفونها عليه بسلوكهم الذي يختارونه بغية تجاوزه ؛ ولنعلمهم أنهم ، في وقت واحد ، ضحايا ومستولون عن كل شيء ، وأنهم مظلومون وظالمون ، وشركاء في الإثم لمن يضطهدونهم ، وأنه لا يمكن أبداً التمييز بين ما يتعرض له المرء وما يقبله وما يريد ؛ ولنبين أن العالم الذي يعيشون فيه لا يتحدد أبداً إلا بالرجوع إلى المستقبل الذي يضعونه نصب أعينهم ، وأنه ما دامت القراءة تكشف لهم عن حريتهم ، فلنقدّم منها كي نذكرهم بأن هذا المستقبل الذي ينزلون فيه أنفسهم كي يحكموا على الحاضر ليس إلا المستقبل الذي ينتظم فيه الإنسان مع نفسه ، ويتصل أخيراً بذات نفسه بوصفه كلاً بفضل سيطرة « مدينة الغايات » ؛ لأن الإحساس بالعدالة وحده هو الذي يتيح الغضب على مظلمة مفردة من المظالم ، أى أنه ، على وجه الدقة ، يتيح للمرء أن يكون منها مظلمة ؛ وأخيراً ، حين ندعوهم إلى أن ينزلوا أنفسهم منزلتها في « مدينة الغايات » لينهموا عصرهم ، يجب ألا ندعهم يجهلون ما يشتمل عليه عصرهم من أمور مواتية لتحقيق غرضهم . كان المسرح فيما مضى مسرح « تحليل خلقى للشخصيات » : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً

في حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا في وضع هذه الأشخاص في صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها . وقد بينت في مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل في هذا الميدان : فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات : فالأبطال حريات أُخِذَتْ في الفخ ، مثلنا جميعاً . فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئاً سوى اختيار نخترج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذي تختار . ونتمنى أن يصير الأدب كله خلقياً وجدلياً مثل هذا المسرح الجديد ؛ أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ . وليوضح هذا الأدب ، في بساطة ، أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التي يضعها لنفسه دائماً خلقية . وعلى الأخص ، ليعين الأدب لنا في كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف — في معنى من معانيه — بمثابة مصيدة قتران : جدران في كل مكان ؛ فقد عبرت من قبل تعبيراً قاصراً ، فليس من مخارج يُختار منها . فالمخرج شيء يُبتكر . وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يبتكر كل يوم .

سنفقد كل شيء ، على الأخص ، إذا أردنا أن نختار من بين السلطات التي تهيم للحرب . واختيار روسيا معناه التخلي عن الحريات النظرية ، بدون أمل حتى في الحصول على الحريات المادية : فتأخرها الصناعي يمنعها ، في حالة انتصارها ، من تنظيم أوروبا ؛ ومن ثم يكون الاستمرار غير المحدود لكتاتورية البؤس . ولكن بعد انتصار أمريكا ، وحين يُستأصل الحزب الشيوعي ، وتصير الطبقة العاملة مثبتطة الهمم ، لا وجهة لها ، وبعبارة أحدث : ممزقة تمزيقاً ذرياً ، وتصبح الرأسمالية قاسية بقدر ما هي سيدة العالم ؛ أو يعتقد المرء أن تتاح آنذاك فرص كبيرة لنجاح حركة ثورية تبدأ من الصفر؟ سيقال : يجب أن يحسب حساب السلطات المجهولة . على أنى ، على وجه الدقة ، أريد أن أحسب حساب التي أعرف . ولكن ماذا

يضطرننا إلى الاختيار ؟ أو نصنع حقاً التاريخ حين نختار من بين مجموع معطيات ، لا شيء سوى أنها معطيات ، وحين ننضم إلى جانب الأقوى ؟ وفي هذه الحال ، كان على الفرنسيين جميعاً ، حوالى عام ١٩٤١ ، أن ينضموا إلى جانب الألمان ، كما دعا إلى ذلك المتعاونون مع العدو . وإذن ، الأمر — على نقيض ذلك — جليّ في أن العمل التاريخي لم ينحصر قط في اختيار بين المعطيات الغُسل ، ولكنه كانت له دائماً خاصّة ابتكار حلول جديدة على أساس موقف محدد . واحترام المجموعات نزعة تجريبية محضة وساذجة ، ومنذ زمن طويل تجاوز الإنسان هذه النزعة التجريبية في العلم والأخلاق والحياة الفردية : فقد كان عمال شركة المياه في فلورنسا « يختارون من بين الجميع » ؛ في حين اخترع توريتشلى الضغط الجوى ، وأقول إنه اخترع ، أولى من أنه اكتشف ؛ لأنه حين يكون شيء خبيثاً عن العيون ، يجب اختراعه بجميع أجزائه ليستطاع اكتشافه . فلماذا ، وبأى مركب نقص ، يرفض الواقعيون بيننا — فيما يخص العمل التاريخي — قوة الخلق هذه في حين ينادون بها في كل مجال آخر ؟ ويكاد يكون العامل التاريخي دائماً هو الإنسان ، حين يوضع أمام قياس الإحراج بين حدين ، فيخرج إلى الوجود فجأة بمحدّث لم يره أحد حتى ذلك الوقت . حقاً علينا أن نختار بين روسيا وبين الكتلة الأنجلوساكسونية ؛ أما أوروبا الاشتراكية ، فليست « في الاختيار » ، لأنها موجودة . فهي تتطلب أن تُصنّع . ولن يكون ذلك أولاً مع إنجلترا التي يحكمها تشرشل ، لا ، ولا مع السيد بيقين : بل على القارة أولاً ، وباتحاد جميع هذه البلاد التي لديها نفس المشكلات .

سيقولون : قدّفات الأوان ؛ ولكن ، ماذا يدرون من الأمر ؟ وهل حاولوه مجرد محاولة ؟ تتم دائماً صلاتنا مع جيراننا الأدنين عن طريق موسكو أو لندن أو نيويورك ؛ فهل يجهلون أنه توجد كذلك طرق مباشرة ؟ ومهما يكن من

شيء ، وما دامت الظروف لم تتغير ، فإن فرص نجاح الأدب مرتبطة بقيام أوروبا اشتراكية ، أى من مجموع الحكومات ذات البنية الديمقراطية والجماعية ، والتي فيها كل فرد — فى انتظار ما هو خير — يتنازل عن جزء من سلطانه لمصلحة المجموع . وفى هذا الفرض وحده سيبقى لنا أمل فى تجنب الحرب ، وفى هذا الفرض وحده سيظل سريان الأفكار حراً فوق القارة ، وسيجد الأدب من جديد موضوعاً وجمهوراً .

هاهى تلك واجبات كثيرة معاً — ولكن سيقولون إنها جد متفرقة . وهذا حق . ولكن قد أوضح « برجسون » أن العين — وهى عضو معقد غاية التعقيد — إذا استعرضنا وظائفها منفردة بعضها بجانب بعض ، فإنها ستعود إلى نوع من البساطة ، متى أحللناها محلها فى الحركة الخالقة للتطور . وهذا شأن الكاتب : فإذا أحصيت — تحليلياً — الموضوعات التى يشرحها « كافكا » ، والمسائل التى يضعها فى كتبه ؛ وإذا اعتدلت بعد ذلك — برجوعك إلى فترة ابتدائه لمهنته — بأنها كانت بالنسبة له هى الموضوعات التى عليه أن يعالجها ، والمسائل التى عليه أن يضعها ؛ فسيعروك الدهر . ولكن ما هكذا يصح أن يُنظر إليه : فعمل « كافكا » الأدبى رد فعل حر موحد للعالم المسيحى اليهودى فى أوروبا الوسطى ؛ وقصصه تجاوزت تركيبى لموقفه بوصفه إنساناً ، وبوصفه تشيكوسلوفاكياً ، وبوصفه مخطوياً لفتاة ، وبوصفه أبى المراس ، وبوصفه مصدوراً ، وما إلى ذلك من الأوصاف ، كما كانت كذلك قبضة يده ، وابتسامته ، ونظراته التى كان يعجب بها كثيراً « ماكس برود » . وبتحليل الناقد تنوب هذه الأمور إلى مسائل ؛ ولكن هذا الناقد على خطأ ، إذ تجنب قراءتها فى « حركتها » .

هذا؛ ولم أرد أن أُملى واجبات على كُتّاب جيلي: فبأى حق أفعل هذا؟ ومن الذى رجاني أن أفعله؟ كما أنى كذلك لا أستسيغ البيانات المذهبية. وإنما حاولت وصف موقف، بآماله ومخاوفه، وتوعداتة، وحواجزه؛ وإنما ينشأ أدب العمل فى عصر الجمهور الذى لا وجود له. ذاكم هو المعطى؛ ولكل امرئ مخـرّج. ومخرجه هو أسلوبه وفنه وموضوعاته. فإذا تسربت إلى نفس الكاتب سرعة البت فى هذه المسائل، كما هى حالتي، أمكن توكيد أنه سيقترح لها حلولاً « فى الوحدة الخالقة لعمله »، أى فى حال عدم التميز لحركة الخلق الحر [٢٦].

لا شئ يؤكد لنا أن الأدب خالد؛ وحظه اليوم، حظه الوحيد، هو حظ أوروبا والاشتراكية والديمقراطية والسلام. ويجب أن نقامر بلعب دوره، فإذا خسرنا — نحن معشر الكتاب — فتباً لنا. ولكن تباً للمجتمع أيضاً. وقد وضحت أنه بالأدب تنتقل الجماعة إلى التفكير والتأمل فى ذات نفسها، فتكتسب شعوراً بئساً، وصورة لنفسها يعوزها التوازن، فلا تنفك تبحث عن تمويرها وتحسينها. ولكن فن الكتابة — بعد — ليس محمياً بقوانين العناية الإلهية الثابتة، فهو من صنع الناس، يختارونه حين يختارون أنفسهم. فإذا كان على الأدب أن يتحول إلى دعاية محضة، وإلى مسلاة محضة، تردى المجتمع فى حماة الأمر المباشر، أى الحياة بدون ذاكرة، حياة الحشرات والزواحف. وبقينا ليس كل هذا من الأهمية بمكان، فيسير كل اليسر أن يستطيع العالم الاستغناء عن الأدب؛ ولكنه يستطيع خيراً من ذلك أيضاً أن يستغنى عن الإنسان.

تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

[١] لا يزال الأدب الأمريكي في مرحلته الإقليمية .

[٢] حينما مرت بنويورك عام ١٩٤٥ ، رجوت وسيطاً من وسطاء النشر الأدبي في الحصول على حقوق ترجمة قصة : « ذات القلب الموحش » Miss. Lonelyheart من تأليف « ناتانيل وست » Nathanaël West ، ولم يكن هذا الوسيط يعرف الكتاب ، فعقد اتفاقاً مبدئياً مع مؤلفة لكتاب آخر عنوانه « القلب الموحش » : Lonelyheart ، وكانت عانساً ، دهشت كل الدهشة أن يفكر أحد في ترجمة كتابها إلى الفرنسية . وعند ما بينت لهذا الوسيط خطأه ، بدأ يبحث من جديد ، فوجد أخيراً الناشر الذي كان ينشر كتب « وست » ، واعترف له هذا الناشر بأنه لا يعرف شيئاً عن مصير هذا المؤلف . وبعد إلحاح مني ، أخذ كل منهما يسأل من جديد ، فعلموا أن « وست » مات منذ سنين كثيرة في حادثة من حوادث السيارات . ويبدو أنه كان له حساب في مصرف بنويورك ، وكان هذا الناشر يرسل من وقت لآخر مبالغ من المال ، لتضاف إلى حساب ذلك المؤلف .

[٣] نفوس الشخصيات البرجوازية في أدب « جوهاندو »^(١) لها نفس هذه الصفة في عجائبها ، ولكن مع سمات أخرى غالبية على هذه العجائب التي تصير سلبية شيطانية . وعلى حسب ما يفكر كثير من الناس : القدّاس الشيطاني لدى البرجوازية أقوى سحراً من بهرجما الحلال .

[٤] تبرير الكاتب لأعمال العنف يتضمن اختيار العنف طريقة من

(١) Marcel Johandeau من كتاب القصة المعاصرة في فرنسا ، ولد عام ١٨٨٨ وفي بحوثه في النقد قد شرح ما سماه : « صوفية الجحيم » في العقيدة المسيحية ، أي اتخاذ المسيحية الحشية من الشر أساساً للاعتقاد في الخلود .

طرق التفكير عن روية ، أى أن يألف المرء اللجوء إلى التخويف ، وإلى مبدل السلطة ، وأن يأنف ويحدد البرهنة والمناقشة . وهذا هو الذى يكسب نصوص السيراليين التوكيدية مظهراً شكلياً محضاً ، ولكنه مزعج في كتب «شارل»^(١) مورا «السياسية» .

[٥] شبه آخر مع فئة « العمل الفرنسى »^(٢) التى أمكن لشارل مورا أن يقول عنها إنها لم تكن حزباً ، ولكن مؤامرة . ألا تشبه حملات السيراليين التأديبية شيطنة فئة « حزب الملك » ؟

[٦] هذه الملاحظات المأدبة أثارت هياجاً قوياً . على أن هذا الدفاع والمهجوم كانا أبعد من أن يحملاني على الاقتناع ، بل جعلاني أستغرق في الاعتقاد بأن السيرالية فقدت أهميتها في الحاضر ، وربما كان ذلك مؤقتاً . وأشهد حقاً أن أكثرية المدافعين عنها اختاريون^(٣) . وهم يجعلون منها ظاهرة ثقافية « ذات أهمية عظمى » ، ومسلكاً « يقتدى به » . وهل يمتقدون أن السيرالية لو كانت لا تزال حية ، كانت ستقبل أن تضع توابل « فرويد » على النزعة العقلية السميحة لدى السيد « فرديناند »^(٤) ألكيه ؟ وفي الواقع كانت السيرالية ضحية المثالية

(١) Charles Maurras ، انظر هامش ص ٢٨٨ .

(٢) Action Française جماعة سياسية تأسست عام ١٨٩٩ ، دعت أولاً إلى وحدة الاتجاه الوطنى ، وزعمت أنها جمهورية ، ولكنها سرعان ما أعلنت أنها ملكية ، وتحللت منذ عام ١٩٠٨ إلى شبه عصابات ملكية تسمى نفسها Camelots du roi أو حزب الملك .

(٣) éclectiques أى الذين يختارون ما يريدون من كل مذهب من المذاهب دون أن يتمسكوا بواحد منها .

(٤) Fernand Alquié أستاذ في السوربون ، له بحوث فلسفية كثيرة موضوعها « العقلية » الكلاسيكية ، و « ديكارت » ، وله كتاب : « النزعة الإنسانية السيرالية » والنزعة الإنسانية الوجودية ؛ وأخيراً : « فلسفة السيرالية » . والكتاب الأخير ظهر عام ١٩٥٥ .

التي طالما كلفت ضدها ؛ فجلالات : « يوميات أدبية » و « الينبوع »
و « لافوتين » و « ملتي الطرق » بمثابة جيوب المعدة التي لا تني من هضم
السيرالية . ولو أمكن لشخص مثل « دينو » أن يقرأ عام ١٩٣٠ هذه الأسطر
للسيد « كلود موريالك » وهو شاب من شباب الجمهورية الرابعة الذين يعملون على
ذوبان المذاهب الفكرية بعضها في بعض في قوله : « يحارب الإنسان الإنسان ،
دون علم بأنه يجب أن تتحقق — أولاً — جبهة مشتركة من جميع العقول ضد
بعض المدركات العقلية الضيقة الزائفة التي تخص الإنسان . ولكن هذا هو
ما تعرفه السيرالية ، وتنادى به منذ عشرين عاماً . وبوصفها مشروعاً من
مشروعات المعرفة ، تطالب بأنه يجب التجديد في كل شيء ، فيما يخص الطرق
التقليدية للتفكير والإحساس » ؛ نقول : لو أنه قرأ ذلك لا حتج ، بقينا ، قائلًا :
السيرالية لم تكن « مشروع معرفة » فقد كانت تستشهد ، خاصة ، بجملة
« ماركس » الشهيرة : « نحن لا نريد فهم العالم ، ولكن نريد تغييره » ؛ ولم تُرد
السيرالية قط هذه « الجبهة المشتركة للعقول » التي تعيد إلينا الذكرى الحلوة للحشود
الشعبية الفرنسية . وخلافاً لهذا التفاؤل الذي لا يخلو من الحق ، أكدت السيرالية
دائمًا تبعيتها الصارمة للرقابة الداخلية وللاضطهاد ؛ ولو كانت فيها جبهة مشتركة من
جميع العقول (على أن التعبير بالعقول في صيغة الجمع ما أقل ملائمة للسيرالية (١)
لأنت بعد الثورة ؛ وفي عهد ازدهارها ، لم تكن لتسمح أن يعكف الناس عليها

(١) Gazette des Lettres .

(٢) Fontaine .

(٣) Carrefour .

(٤) Robert Desnos (١٩٠٠ — ١٩٤٤) شاعر فرنسي مات في معسكر في

تشيكوسلوفاكيا ، وعبر عن حياته في شعره .

هكذا ليفهموها . فقد كانت — شأنها في ذلك شأن الحزب الشيوعي — تعدُّ أن كل من ليسوا معها كلبيةً وبلا استثناء فهم ضدها . فهل تفهم السيرالية اليوم الحيلة التي اتخذت منها موضوعاً لها ؟ ولتوضيحها ، سأكشف ، إذن ، عن أن « جورج باتاى » — قبل أن يخبر علانية « ميرلويونتي »^(١) بأنه يسحب من أجلا مقالة — أخبره عن غرضه في التحول عن مذهبه . وأنداك صرح هذا البطل السيرىالى : « ألوم » « بریتون » أكبر اللوم ، ولكن يجب أن نتحد ضد الشيوعية . وهذا كاف . وأعتقد أنى أقدر السيرىالية حين أعود إلى عهد حياتها المشوبة وأناقش قصدها ، أكثر مما أقدرها حين أحاول تمثيلها عن مداراة . وحقاً لا تتلاءم السيرىالية كثيراً مع ذوقى ، لأنها — ككل الأحزاب الاستبدادية — تؤكد استدامة نظراتها ، لتخفى — وراء ذلك — تغير نظراتها تغيراً مستمراً ، ولهذا لا تحب هى أبداً أن يرجع المرء إلى تصريحاتها السالفة . وكثير من النصوص التى أجدها اليوم فى فهرس المعرض السيرىالى الذى عنوانه : « السيرىالية عام ١٩٤٧ » — وهى نصوص اعتمدها رؤساء الحركة — أقرب إلى النزعة الاختيارية^(٢) الودية لدى السيد « كلود موريالك » منها إلى صنوف التمرد الحادة للسيرىالية الأولى . وهذه ، مثلاً ، بضعة أسطر للسيد « باستورو » Pastoureau : « التجربة السياسية للسيرىالية ، تلك التجربة التى جعلتها تدور حول الحزب الشيوعي نحو عشرة أعوام ، لها نتيجة الواضحة كل الوضوح . ومحاولة الاستمرار فيها بمثابة الانحصار فى قياس من أقيسة الإحراج حدّاه : فسادها أو ضياع

(١) Merleau-Pontl من الفلاسفة المعاصرين ، وأستاذ فى السربون ، وله اتجاه خاص فى الوجودية .

(٢) هى أن يختار المرء من بين المذاهب الفلسفية المختلفة ، دون التزام بواحد منها .

تأثيرها . وفي هذه التجربة مناقضة للبواغث التي دفعت السيريالية فيما مضى إلى شروعيها في عمل سياسي . وهذه البواغث مطالب مباشرة في ميدان الفكر ، وعلى الأخص في ميدان الأخلاق ، بقدر ما هي متابعة للبحث عن الغاية البعيدة ، وهي التحرير الكامل للإنسان ، ثم متابعة الحزب الشيوعي في الطريق الذي التزم به من مؤازرة الطبقات . على أنه من الواضح أن السياسة التي يمكن أن تكون أساساً لتحقيق آمال الطبقة العاملة ، ليست هي ما يدعونه سياسة المعارضة اليسارية للحزب الشيوعي ، ولا سياسة الفئات الصغيرة الفوضوية فالسيريالية — التي حددت ما تقوم به من دور في المطالبة بإصلاحات لا حصر لها في ميدان الفكر ، وعلى الأخص الإصلاحات الخلقية — لم يعد يمكنها أن تنشد تأثيراً لها عن طريق المشاركة في عمل سياسي غير خلقي بالضرورة ، كما لا يمكنها — ما لم تتخل عن تحرير الإنسان بوصفه غايتها التي تسعى للوصول إليها — أن تشترك في عمل سياسي لا أثر له بالضرورة ، لأنها تحترم المبادئ التي تقدر أنه ليس لها أن تتجاوزها . فالسيريالية ، إذن ، منطقية على نفسها . ولا تزال تتجه جهودها إلى الوصول لنفس الغايات ، وإلى تعجل تحرير الإنسان ، ولكن بطرق أخرى . (وتوجد نصوص أخرى مشابهة ، وحتى بعض جمل متواردة على نفس المعنى في هذا المرجع : « مقاطعة افتتاحية » Rupture Inaugurale ، وهو تصريح للجماعة السيريالية في فرنسا في ٢١ من يونيو عام ١٩٤٧ ص ٨ — ١١) .

وفي هذا التصريح ، يلحظ المرء ملاحظة عابرة هذه الكلمة : « إصلاح » ، كما يلحظ اللجوء غير المؤلف من جانبهم إلى الأخلاق . وهل لنا أن نقرأ يوماً صحيفة دورية عنوانها : « السيريالية في خدمة الإصلاح » ؟ ولكن النص الذي أوردناه يؤكد ، بخاصة ، مقاطعة السيريالية للماركسية ؛ ومفهوم الآن أنه يمكن

التأثير في البنية^(١) العليا في المجتمع دون تغيير في البنية الدنيا^(٢) الاقتصادية .
سير يالية « خلقية » و « إصلاحية » تريد حصر عملها في تغيير المذاهب الفكرية :
هذا ما يبعث في المرء شعوراً بالمثالية على نحو خطير . وبقى لنا تحديد « الوسائل
الأخرى » التي يحدثونها عنها . هل ستتحفنا السير يالية بقوائم جديدة للقيم ؟ وهل
سنتج مذهباً فكرياً جديداً ؟ كلا ؛ إذ السير يالية تصرفهما « في نشدان
مقاصدها الدائمة ، من انتقاص المدنية المسيحية ، والتمهيد لسيطرة النظرة العامة
الفلسفية^(٣) كما هي عند الألمان » . ويرى المرء أن المراد هنا هو السلبية . والمدنية
الغربية — في اعتراف « باستورو » نفسه — مدنية محتضرة ؛ تهددها حرب
فسيحة ، كل ههما هو دفن هذه المدنية ؛ ويتطلب عصرنا مذهباً فكرياً جديداً
يتيح للإنسان أن يحيا ، ولكن السير يالية ستدأب على مهاجمة مرحلة الحضارة
المسيحية في العقيدة الكاثوليكية ، على حسب ماسنها القديس « توما »^(٤) .
وكيف تستطيع مهاجمتها ؟ أبمرضهم عام ١٩٤٧ الذي هو بمثابة قطع من الحلوى
مرعان ما تذوب بالامتصاص ؟ أولى أن نعود إلى السير يالية الحقيقية ، كما تتراءى
في هذه المؤلفات : « مطلع النهار »^(٥) و « نادجا »^(٦) و « الأواني
المستطرفة »^(٧) .

(١) و(٢) من أسس فلسفة الواقعية الاشتراكية قولهم بتأثير البنية الدنيا في البنية العليا في المجتمع ، بحيث تكون الثانية بمثابة انعكاس للأولى ، ولهذا أثره في أديهم وتقدمهم ، وقد شرحنا آراءهم وقدناها في كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٧٨ — ٣٨٨ .

(٣) Weltanschauung .

(٤) Thomas D'Aquin (١٢٢٥ — ١٢٧٤) كانت فلسفته الدينية أساساً للكاثوليكية .

(٥) و(٦) و(٧) هي من مؤلفات « أندريه بريتون » وعنوانها بالفرنسية على الترتيب :
Les Vases Communicants ، (١٩٢٨) Nadja ، (١٩٣٤) Point du Jour . (١٩٣٢)

ويؤكد « ألكيه » و « ماكس بول فوشيه » تأكيداً قاطعاً أن السيريالية محاولة للتحرير . وعلى حسب أقوالهما يراد منها تأكيد حقوق الكلية الإنسانية ، بدون استثناء ، حتى اللاشعور ، والحلم ، والجنس ، والخيال . وأنا على وفاق تام معهما ؛ وهذا ما أرادته السيريالية ، وفي هذا حقاً تبين عظمة مشروعها . على أن علينا أن نلاحظ أن فكرة الكلية تنم عن عصر خاص ، فهي الفكرة التي أثارت النزعة النازية ، والنزعة الماركسية ، وتشير اليوم النزعة « الوجودية » . وبقينا ، علينا أن نعود إلى « هيجل » بوصفه مصدراً لكل هذه الجهود . غير أني أتبين — في جلاء — تناقضاً خطيراً في أصل السيريالية : وإذا استعملت لغة « هيجل » أقول إن هذه الحركة كانت تحتوى على الإدراك العقلي لمعنى الكلية (وهو ما يستخلص في وضوح من هذه الكلمة الشهيرة التي قالها « أندريه بريتون » : الحرية في لون الإنسان) . ولكن هذه الحركة حققت هذا الإدراك على نحو آخر في بياناتها المذهبية المقروءة . وحقاً : كلية الإنسان — بالضرورة — تركيبية ، بمعنى أنها الوحدة العضوية الجملة لكل مقوماته الثانوية . فالتحرير الذي يهدف إلى أن يكون كلياً يجب أن يبدأ بمعرفة الإنسان معرفة كلية (ولا أبحث الآن في بيان ما إذا كان هذا ممكناً ، فمعلوم أني مقتنع بذلك تمام الاقتناع) . ولا يدل هذا على أن علينا أن نعرف — ابتداءً — كل المضمون الفطري للحقيقة الإنسانية ، ولا على أنه يمكننا تحصيل تلك المعرفة ؛ ولكنه يدل على أنه يمكننا أن نتوصل إلى الوقوف على ذات أنفسنا في الوحدة — الجلية العميقة معاً — لسلوكنا وعواطفنا وأحلامنا ، والسيريالية — لأنها ثمرة عهد معين — تضيق ، ابتداءً ، من المخلفات المضادة للنزعة التركيبية : فتبدأ أولاً بالسلبية التحليلية التي تمارس تأثيرها على الحقيقة في شئون الحياة اليومية . وقد كتب « هيجل » في الشك قائلاً : يصبح الفكر فكراً كاملاً حين يُفنى « الوجود » — في —

العالم » ، يفنيه في التنوع المتعدد لتعييناته ، وحين تصبح سلبية الشعور بالذات الحرة — في داخل التعدد في أشكال الحياة — سلبية واقعية . والشك يناظر تحقيق هذا الشعور كما يناظر الموقف السلبي بإزاء الوجود المتحقق في صورة الغير ؛ إنه ، إذن ، يناظر الرغبة والعمل » (راجع كتاب ظاهريات الروح ، ترجمة هيپوليت ، ص ١٧٢) . وكذلك الحال فيما يبدو لي جوهرياً في النشاط السيرياي ، إنه نزول الروح السلبية إلى العمل : فلسبية الشك تصير عينية ؛ فقطع السكر التي اخترعها « دى شان » مثل المنضدة في شكل ذئب ، كلاهما عمل من الأعمال ، أى هي على وجه الدقة الهدم عينياً الصادر عن جهد للأشياء التي لا يهدمها الشك إلا قولاً . وأقول مثل ذلك فيما يخص الرغبة ، فهي مقوّم من المقومات الجوهرية للحب السيرياي ، ومعلوم أنها رغبة استهلاك وتدمير . وفي ذلك نرى الطريق الذي تسلكه السيرياية ، وأنه يشبه — على وجه الدقة — تجسيدات الوعي الذي تحدث عنه « هيغل » في فلسفته ؛ فالتحليل البرجوازي هدم مثالي للعالم ، بالهضم ؛ ومسلك الكتاب المعتدلين يستحق الاسم الذي سمي به هيغل الرواقية حين قال : « ليست هي إلا تصوراً عقلياً للسلبية ؛ فهي ترتفع فوق هذه الحياة مثل وعى السيد » . وعلى النقيض من ذلك السيرياية التي « تنفذ في هذه الحياة مثل وعى العبد » . وهذه هي قيمتها يقيناً ، ومن ثمّ ، دون أدنى شك ، يمكنها أن تزعم الاتصال بوعي العامل الذي يشعر بحريته في العمل . غير أن العامل يهدم لينبني : فباجتثائه للشجرة يعمل الخشب والوتد . فيتعلم ، إذن ، وجهى الحرية التي هي السلبية البناءة . والسيرياية ، باستعارتها لطريقها من التحليل البرجوازي ، تعكس هذه الطريقة : فبدلاً من الهدم لأجل البناء ، تبني هي لأجل الهدم . فالبناء عندها مُستَلَسَبٌ دائماً ، فهو يذيب نفسه في طريقة الغاية منها الإهلاك . على أنه ، بما أن البناء حقيقى والهدم رمزى ، يمكن ، أيضاً ، أن

يُدرِّك الموضوع السيرىالى مباشرة على أنه غاية نفسه . فهو — على حسب توجه الانتباه إليه — « سُكَّرٌ رُخَامٍ » أو معارضة في ماهية السكر . ويبدو الموضوع السيرىالى — بالضرورة — ذا ألوان مختلفة ، لأنه يصور النظام الإنسانى معكوساً ؛ وبصفته هذه ، يحتوى فى نفسه على نقيضه هو . وهذا هو ما يتيح لمن يقوم بتكوينه أن يزعم أنه ، فى وقت معاً ، يهدم الحقيقى ويخلق — شعرياً — شيئاً فوق الحقيقة فيما وراء الحقيقة . وفى الواقع ، حين يتم تكوين الشيء السيرىالى على هذا النحو يصبح شيئاً من العالم بين أشياء أخرى ، أو يصبح لاشئ سوى الدلالة المبلورة للهدم الممكن للعالم . و « الذئب — المنضدة » فى المعرض السيرىالى الأخير ، مجهود للتوفيق بين الأمرين المتناقضين لكى يسرى فى أجسادنا شعور مبهم من طبيعة الخشب ، بقدر ما هو كذلك معارضة مزدوجة ، فهو معارضة الحى لما لا حياة فيه ، ومعارضة ما لا حياة فيه للحى . ومجهود السيرىاليين محصور فى تقديم هذين الوجهين من إنتاجهم فى نفس حركة واحدة ؛ ولكنها يعوزها التركيب : ذلك أن هؤلاء المؤلفين لا يريدونه ؛ ويناسبهم تقديم الحركتين الخالقتين كأنهما مذابتان فى وحدة جوهرية ، وكأن كل واحدة منهما هى الجوهرية فى نفس الوقت ، مما لا يجعلنا نخرج من التناقض . ولا شك أنهم قد حصلوا على النتيجة المتوقعة : فالشيء المخلوق المهذوم يثير توتراً فى فكر المشاهد له ، وهذا التوتر هو — على وجه الدقة — الحركة الخالقة السيرىالية : فالشيء المعطى مهذوم بالمجادلة الباطنة ، ولكن الجدال نفسه والهدم كلاهما موضوع جدال ، بدوره ، من جانب الطابع الوضعى ، ومن جانب الوجود الآنى العينى للخلق . ولكن هذا التقلب اللونى المزعج الذى يتسم به المحال ليس شيئاً فى حقيقة الأمر ، وقصاراه أن يكون فجوة بين حدى التناقض يستحيل ملؤها . والقصد هنا إثارة السخط — كما عرفه بودلير — إثارة فنية ، دون أن يوجد لدينا بيان ولا عيان عن شيء جديد ، ولا أى فهم مادى ، ولا أى فهم لمضمون ، ولكنه شعور

فكرى نظرى خالص هو تجاوز ودعوة وفراغ . وسأطبق أيضاً على السيرىالية تعبير هيجل فى الشك : قائلاً (فى « السيرىالية » يقوم الوعى حقاً بالتجربة من نفسه بوصفه وعياً متناقضاً مع دخيلة نفسه) . وعلى الأقل ، هل سىأخذ فى الدوران حول نفسه لىقوم بعملية تحول فلسفية ؟ وهل الموضوع السيرىالى ستكون له القيمة الفعلية العينية التى للفرض القائل بالجنى الخبيث [ديكارت] ؟ ولكن هنا يتدخل وهم سيرىالى ثان : فقد وضحت أن السيرىالية ترفض الذاتية كما ترفض حرية الإرادة . وحبا العميق للمادية قادها إلى النزعة المادية (لأن المادية هى موضوع صنوف هدمها وعماده العميق الجوانب) . فهى ، إذن ، لا تلبث مباشرة أن تستر هذا الوعى الذى اكتشفته لحظة ، فتعطى التناقض قواماً جوهرياً ؛ فلم يعد قصدهم هو توتر الذاتية ، ولكن توتر تركيب موضوعى للعالم . اقرأ « الأوانى المستطرفة »^(١) ، فالعنوان مثل النص يدلان على انعدام التأمل انعداماً مؤسفاً ؛ فالحلم واليقظة آيتان مستطرتان ، ومعنى هذا هو الخلط بينهما ، فهما مد وجزر بدون وحدة تركيبية . وأفهم جيداً أنه سيقال لى : ولكن هذه الوحدة التركيبية مطلوبٌ أن تُصنع ؛ وهذه ، على وجه الدقة ، هى الغاية التى تقصد إليها السيرىالية . ويقول أيضاً « أرياميزى »^(٢) : « تبدأ السيرىالية من الحقائق المتميزة للشعور واللاشعور ، وتتجه نحو تركيب هذه المكونات » . مفهوم ؛ ولكن بأى شىء تقصد إلى القيام به ؟ ما هى أداة التأمل ؟ فرؤية مجموعة جنيات تدور كلها حول شجرة يقطين (حتى لو كان هذا ممكناً ، وهو ما أشك فيه) هو خلط الحلم بالحقيقة ، وليس هذا توحيداً لهما فى شكل جديد يدعى فى ذات نفسه عناصر الحلم وعناصر الحقيقة مع تحويرها وتجاوزها . وفى الحقيقة ، نحن دائماً فى منطقة الجدال :

(١) انظر هامش ص ٣٣٣ .

(٢) Arpad Mezel .

فاليقطينة حقيقية ، مدعمة بالعالم الحقيقي كله ، تعارض هذه الجنيات الشاحبات التي تجري على جسدها ؛ والجنيات ، على العكس ، تعارض هذه الشجرة المتسلقة . ويبقى الوعي شاهداً وحيداً لهذا المدم المتبادل ، وملاًذاً وحيداً ؛ ولكنه لا اعتداد به . وحين ترسم أو نجسم بالنحت أحلامنا ، فالنوم هو الذى تلتهمه اليقظة : فالشئ المريب قد أمسك به فى وضوح الأنوار الكهربائية ، ووضع فى حجرة مقفلة ، فى وسط أشياء أخرى ، على مترين وعشرة سنتيمترات من جدار ، وعلى ثلاثة أمتار وخمسة عشر سنتيمتراً من جدار آخر ، فيصبح شيئاً من العالم بوصفه خلقاً وضعياً ، ولا يفلت من العالم إلا بوصفه سلبية محضة (وأنظر هنا بنظرة السيراليين من حيث افتراض اعترافهم بأن طبيعة الصورة كطبيعة الإدراك ، وبديهي أنه لا مجال أبدأ هنا لمناقشة ما إذا كان السيراليون يفكرون كما أفكر أن الطبيعتين متميزتان أصلاً) . وهكذا يكون الإنسان السيرالي إضافة أو خطأ ، ولكنه لا يكون أبدأ تركيباً . وليس من باب الصدفة أن يكون هؤلاء المؤلفون مدينين للتحليل النفسى . فهو يتحفهم ، على وجه الدقة ، تحت اسم « العقد النفسية » بنموذج لهذه التأويلات المتناقضة ، المتكاثرة ، التى ليس بينها تلاؤم ، والتى يستخدمونها فى كل مكان . وحقاً هذه « العقد النفسية » موجودة . ولكن الذى لم يُلحظ حق الملاحظة هو أنها لا يمكن أن توجد إلا على أساس حقيقة تركيبية معطاة من قبل . وهكذا يكون الإنسان الكلى — عند السيرالية — هو الجملة التامة لكل هذه المظاهر . وحين أعوزتهم الفكرة التركيبية نظموا حواجز التضاد ؛ فهذا البهرج الشاق من الوجود واللاوجود كان يمكن أن يكشف عن الذاتية ، كما رجعت أنواع التضاد فى عالم الحس بأفلاطون إلى الصور العقلية ؛ ولكن جحودهم للذاتية قد حول الإنسان إلى مجرد منزل مسكون ؛ وفى هذا الرواق المقل الغامض — الذى هو الشعور بالنسبة لهم — تبدو وتختفى أشياء تهدم

نفسها بنفسها ، تشبه الأشياء شبحاً صارماً ، تدخل عن طريق العيينين أو من الباب الخلفى . وتدوى أصوات ضخمة بدون أجسام ، شبيهة بالصوت الذى نعى الإله « بان »^(١) . وهذه المجموعة الشاذة تثير فى الذهن الواقعية الأمريكية أيضاً أكثر مما تثير المادية . وبعد هذا ، لأجل الاستعاضة عن الموحدات التركيبية التى يقوم بعملها الوعى ، يحتفظون بنوع من الوحدة السحرية ، بطريق المشاركة ، وهى وحدة تظهر بدون ضابط ، ويسمونها : « الصدفـة الموضوعية »^(٢) . ولكن ليس ذلك سوى صورة مقلوبة للنشاط الإنسانى . فهم لا يحررون المجموعة ، ولكن يمحسونها . وثم السيرىالية حقاً : فهى إحصاء ، ولكنها ليست تحريراً ، لأنه ليس فيها شخص يراد تحريره ؛ وإنما يراد الصراع ضد ما تردت فيه بعض أفراد المجموعة الإنسانية من سقوط الخطوة . والسيرىالية حافلة بما هو جاهل ، جامد ؛ وبها رعب من النشوءات والولادات ، فالخلق عندها ليس هو أبداً صدوراً عن شىء آخر ، ولا انتقالاً من الإمكان إلى العمل ، ولا الحمل باللقاح ؛ وإنما هو الانبجاس من العدم ، والظهور المفاجئ لشيء مكوّن كل التكوين من المجموعة ؛ وفى حقيقة الأمر هو اكتشاف . فكيف تستطيع السيرىالية ، إذن ، أن تنقذ الإنسان من أشباح خوفه ؟ ربما تكون قد قتلت هذه الأشباح ، ولكنها قتلت الإنسان أيضاً . وسيقال : قد بقيت الرغبة ، وسيقال إن السيرىاليين أرادوا تحرير الرغبة الإنسانية ، ونادوا بأن الإنسان رغبة . ولكن هذا ليس

(١) Pan إله القطعان والرعاة فى الأساطير اليونانية ، كان يظهر فى شكل تيس ، ويتنكر فى أشكال أخرى كثيرة ، ويشير الرعب المفاجئ . ويحكى بلوتارخوس أنه فى عهد الإمبراطور الرومانى تيرىوس الذى حكم من عام ١٤ — ٣٧ بعد الميلاد ، مالت سفينة نحو الشاطئ ، وسمع منها صوت هائل يعنى الإله « بان » ، وقد استغل هذه الأسطورة بعض المسيحيين فى دلالتها على ميلاد الدين المسيحى .

(٢) انظر هامش ص ٢٢٠ من هذا الكتاب .

صحيحاً كل الصحة ؛ أولاً ، لأنهم أضفوا التحريم على باب كامل من الرغبات (الحب الشاذ ، والنقائص وما إليها) دون تبرير أى تبرير لهذا التحريم . ثم لأنهم رأوا مما يطابق بغضهم للذاتى ألا يعلموا غيرهم الرغبة إلا بمنتجاتها ، كما يفعل ذلك أيضاً التحليل النفسى . وهكذا تكون الرغبة شيئاً ، ومجموعة . غير أنه ، بدلاً من الارتقاء من الأشياء (الأعمال التى أعوزها التحقيق ، والصور الرمزية للحلم وما إليها) إلى مصادرها الذاتية (التى هى الرغبة فى معناها الحقيقى) ، يبقى السيراليون جامدين فى نطاق الأشياء . وحقيقة الأمر أن الرغبة هينة ولا تهمهم فى ذاتها ، ثم إنها تقدم لنا الشرح العقلى لأنواع التناقض التى توضحها « العقد النفسية » ومنتجاتها . وما أقل ما يجد المرء من أشياء جد غامضة لدى « بريتون » فيما يخص اللاشعور والغريزة الجنسية . فالذى يثيره ليس هو الرغبة فى طبيعتها ، ولكن الرغبة المبلورة ، مما يمكننا أن نسميه مستعيرين تعبير « يسبرز » : رموز اللذة فى العالم . فلم يكن قط ما أدهشنى — عند من خالطتهم من السيراليين ، والسيراليين سابقاً — هو جلال الرغبات ولا جلال الحرية . فقد عاشوا صنوفاً من العيش متواضعة وحافلة بالمحرمات ، فأنواع العنف المتفرقة لديهم تحملنا على التفكير فى التقلصات غير الإرادية التى تعترى من تخطيطه الشيطان منهج المس أكثر مما تحملنا على التفكير فى عمل منظم ، على أن هذه التقلصات مشدودة بخطاطيف «العقد النفسية» . وفيما يخص تحزير الرغبة ، بدا لى دائماً أن كبار كلاب الحراسة فى عصر النهضة ، وحتى الرومانتيكيين ، قاموا بجهود أكثر من جهود السيراليين . وشيقل : إن السيراليين ، على الأقل ، شعراء عظام . هنيئاً ؛ وهذا مجال تفاهم . وقد صرح بعض السذج أنى « ضد الشعراء » أو « ضد الشعر » . تعبير أحق ، لا يعادله فى الحق إلا القول بأنى ضد الهواء أو ضد الماء . وعلى النقيض من ذلك ، أعترف بأعلى صوتى أن السيرالية هى الحركة الشعرية الوحيدة

في النصف الأول من القرن العشرين ؛ بل أذهب في اعترافى إلى القول بأن السيريالية ساعدت ، في ناحية من نواحيها ، على تحرير الإنسان ؛ ولكن الذى تحرره ليس هو الرغبة ، ولا كلية الإنسان ، ولكن الذى تحرره إنما هو الخيال المحض . وإذن ، على وجه الدقة ، من العسير التوفيق بين العمل والأمر الخيالى المحض . وأجد اعترافاً مؤثراً بذلك لدى سيريالى من عام ١٩٤٧ يبدو أن اسمه^(١) يمهّد للاعتقاد فى صدقه اعتقاداً كاملاً :

« يجب أن أعترف (وربما لا أكون وحيداً بين من لا يُسترضون فى بسر) بأنه توجد فجوة بين شعورى بالتمرد ، وحقيقة حياتى ، ثم مجالات الحرب الشعرية التى أباشرها ، والتى يعاوننى على مباشرتها كتب هؤلاء الذين هم أصدقائى . وبالرغم منهم ، وبالرغم منى ، قلما أعرف كيف أعيش .

« واللجوء إلى الأمر الخيالى لنقد الحالة الاجتماعية ، والاحتجاج ، وتعجل التاريخ ، ألا يستهدف ذلك كله لخطر هدمه للجسور التى تصلنا — فى وقت معاً — بالحقيقة وبالأخرين ؟ وأعرف أنه لا يمكن قبول التساؤل عن قيام حرية لإنسان وحده » . (إيف بونفوا ، فى مقاله : الجود فى الحياة ، فى : «السيريالية عام ١٩٤٧» ص ٦٨) .

ولكن فيما بين الحربين ، كانت السيريالية تتحدث بلهجة أخرى مختلفة جداً . وقد هاجمت شيئاً آخر بما كتبه سابقاً : فحين كان السيرياليون يوقعون بيانات سياسية ، ويقدمون للقضاء من لم يبقوا أوفياء لموقفهم من جماعتهم ، ويحددون طريقة للعمل الاجتماعى ، ويدخلون فى الحزب الشيوعى ، ويخرجون منه فى ضجيج ، ويتقربون من « تروتزكى » ، ويهتمون بتحديد وضعهم تجاه روسيا السوفيتية ، كان عسيراً على أن أعتقد أنهم كانوا يفكرون فى العمل

(١) لأن اسمه كما سيذكر بعد هو Bonnefoy ومعناه حسن النية .

بوصفهم شعراء . وقد يجاب عن هذا بأن الإنسان وحدة ، وأنه لا يقسم إلى
سياسي وشاعر . وأظن موافقاً على هذا القول ، بل أضيف إليه أنني أجد من الراحة
في الاعتراف به أكثر من بعض مؤلفين يجعلون من الشعر نتاجاً من منتجات
الآلية ، في حين يجعلون من السياسة مجهود فكري واعي . على أن هذا القول
— بعد — حقيقة مبتذلة ، صحيحة وزائفة معاً ، ككل الحقائق والابتذالات .
لأنه إذا كان الإنسان هو هو ، وإذا كان له طابعه — أينما يوجد — من ناحية
من نواحي صفاته ، فلا يدل هذا أبداً على أن نواحي نشاطه واحدة . وإذا كانت
هذه الأنواع من النشاط تستتبع استعمال الفكر ، فلا يصح أن نستنتج من هذا
أنها تستعمله بنفس الطريقة . كما لا يصح كذلك أن يكون في نجاح نشاط منها
ما يبرر إخفاق أنواع النشاط الأخرى . على أنه هل يفكر امرؤ أنه يتملق
السرياليين حين يقول لهم إنهم يباشرون أمور السياسة بوصفهم شعراء ؟ وعلى
الرغم من ذلك ، من الجائز لكاتب — يريد أن يكشف عن وحدة حياته
وعمله — أن يبين ، في نظرية له ، اتفاق أهداف شعره وعمله . ولكن هذه
النظرية لا يمكن أن تكون إلا نثراً . ويوجد نثر سيريالي ، وهو وحده الذي
درسته في الصفحات التي يرمونها بالإثم . غير أن السيريالية لا يمكن فهمها ؛ فهي
مثل « بروتيه »^(١) ؛ تارة تبدو كأنها ملتزمة تمام الالتزام بالحقيقة والصراع
والحياة ، وإذا طولبت بحساب التزامها أخذت تصيح أنها شعر خالص وأن
الآخرين يفتالونها ، وأنهم لا يفهمون شيئاً في الشعر . وهذا ما تدل عليه هذه
الأقصوصة التي يعرفها كل الناس ، ولكنها غنية بالدلالة: كتب « أراجون » قصيدة

(١) Protée ، إله من آلهة البحر في الأساطير اليونانية ، ابن نيتون ، ورث عن
أبيه القدرة على التنبؤ بما يقع ، ولذا كان كثيراً ما يسأل عما سيقع ، ولكي يهرب ممن يسألونه
كان يتشكل في صور كثيرة كلما أراد .

اتضح أنها حرصت على جريمة اغتيال ، وبدأ البحث عن الآثم ، وأنداك أكدت الجماعة السريالية كلها علانية عدم مسئولية الشاعر : فإن ما ينتج عن « الآلية » لا يمكن أن يكون كالمقاصد المدبرة . وعلى الرغم من ذلك كان واضحاً لكل من مارس الكتابة الآلية أن قصيدة « أراجون » كانت من نوع آخر يختلف عن « الآلية » كل الاختلاف ؛ وإذا رجل^١ ينتفض غضباً معلناً في عبارات عنيفة واضحة موت الجاني ، وإذا الجاني ينزعج ، وفجأة لا يجد شيئاً أمامه سوى شاعر يستيقظ ويفرك عينيه ، ويدهش من أن يلام على أحلام . وهذا هو الذى قد حدث : فقد حاولت القيام ببحث في النقد لواقع الحقيقة « السريالية » في إجمالها بوصفها التزاماً في العالم ، في حدود ما حاول السرياليون توضيح دلالتها في النثر . ويجيبوننى أنى أسب الشعراء ، وأجحد قيمة ما أضافوه من « حصيلة » إلى الحياة الباطنة . ولكنهم في عاقبة الأمر يسخرون من الحياة الباطنة ، فقد كانوا يريدون أن يفجروها ، وأن يحطموا الحواجز بين الذاتى والموضوعى ، وأن يصنعوا « الثورة » بجانب طبقات العمال .

ولنختم قولنا بأن السريالية تدخل في فترة انطواء ، وتقاطع الماركسية والحزب الشيوعى . وتريد أن تنقض حجراً حجراً بنيان العقيدة الكاثوليكية كما سنها القديس « توما » . حسن جداً . ولكنى أسأل : أى جمهور يحسبون أنهم سيصلون إليه ؟ وبعبارة أخرى : فى أية نفوس يحسبون أنهم يخربون المدنية الغربية ؟ لقد قالت السريالية ، وكررت قولها ، إنها لا تستطيع أن تؤثر مباشرة فى العمال ، وإنهم ليسوا — بعد — فى مستوى التأثير بها . والوقائع تصوبها . فكم من العمال دخلوا معرض عام ١٩٤٧ ؟ وعلى نقيض ذلك ، كم من البرجوازيين ؟ وهكذا ، لا يمكن أن يكون مقصدها إلا سلبياً : هو أن يدمروا فى عقول البرجوازيين الأساطير الأخيرة المسيحية التى لا زالت فيها . وهذا ما أردت أن أقوم الدليل عليه .

[٧] التي تكون خصائصها — على الأخص — منذ مائة سنة ، بسبب سوء التفاهم الذي يفصلهم من الجمهور ويكرههم على أن يبتوا ، هم أنفسهم ، في سمات موهبتهم .

[٨] أكد « بريثو » ، أكثر من مرة ، تجاوبه مع النزعة الأبيقورية ، ولكنها الأبيقورية^(١) التي راجعها وأصلحها « ألان فورنييه »^(٢) .

[٩] إذا لم أتحدث سابقاً عن « مالرو » ولا عن « سانت إكزوبيري » ، فذلك لأنهم ينتمون إلى جيلنا . وقد كتبوا قبلنا ، ولعلمهم أكبر قليلاً في السن . ولكن ، حين احتجنا — لكي نكتشف أنفسنا — إلى الضرورة الملزمة والحقيقة الفيزيقية لنوع من الصراع ، كان للأول [مالرو] الفضل الرحب في الاعتراف — منذ كتابه الأول — بأننا كنا في حرب ، كما كان له نفس الفضل في خلق أدب حرب ، في حين كان السيرياليون ، وحتى « دريو » يكرسون جهدهم في أدب سلم ؛ وأما الثاني [سانت إكزوبيري] فإنه عارض الذاتية وهدوء التأمل السلبي لدى أسلافنا ، وعرف كيف يرسم صورة تقريبية فيها السمات الكبرى لأدب العمل والأداة . وسأشرح ، فيما بعد ، أنه رائد أدب بناء يتجه إلى أن يحل محل أدب الاستهلاك . وسيرى القارئ — في نهاية هذا الفصل — أن الموضوعات الأساسية لأدب اليوم وفلسفة اليوم هي الحرب والبناء ، والبطولة ، والخلق ، والعمل ، والتملك والوجود . وحين أقول : « نحن » ، أعتقد ، نتيجة

(١) Epicurisme أو النزعة الأبيقورية ، في اللغة العادية يراد بها نزعة الشخص إلى حب اللذات والراحة والحياة البهيجة ، مع ما يتبع ذلك من اللطف والافتنان في اختيار أنواع المتعة . وهذا المعنى نسبته إلى « أبيقور » خطأ في واقع الأمر ، لأن أبيقور كان يدعو في الحقيقة إلى الجهد والقناعة والصرامة ، ولكنه خطأ شائع منذ الرومانيين .

(٢) انظر هامش ص ٥٥ .

نذلك ، أنه يمكننى أيضاً أن أقول إنى أتحدث عنهما ^(١) .

[١٠] ماذا يفعل « كامو » و « مالرو » و « كوستار » و « روسيه » ^(٢) سوى أدب مواقف متطرفة ؟ فالملحوقات التى يصورونها فى أدبهم إما فى قمة السلطة وإما فى السجن الانفرادى [الزنانات] فى عشية الغد الذى سيلقون فيه حتفهم . وأحداث الحياة المألوفة هى التعذيب وارتكاب القتل ، وحروب ، وانهيار حكومات ، وعمل ثورى ، وإلقاء قذائف ، ومذابح .

[١١] مفهوم طبعاً أن بعض الضمائر أغنى من بعضها الآخر ، وأقوى عياناً ، وأشد تسليحاً بالنسبة للتحليل أو التركيب ، بل إن لبعضها قوة التنبؤ ، وبعضها فى خير وضع للكشف عن عقى الأمر سلفاً ، إما لأن فى يديها بعض أوراق اللعب ، وإما لأنها قادرة على اكتشاف أفق أوسع . ولكن هذه الفروق لاحقة ، ويظل تقويم الحاضر والمستقبل القريب تخميناً .

وبالنسبة لنا أيضاً ، لا تظهر الحادثة إلا من خلال الذاتيات . ولكن مصدر تعاليتها أنها تتجاوز هذه الذاتيات ، لأنها تمتد خلالها ، وتكشف لكل منها عن طابع مختلف لنفسها وللذاتية . وهكذا تكون مسألتنا الفنية هى العثور على نوع من الانسجام لصنوف الوعى يتيح لنا بيان تعدد أبعاد الحادثة . وفوق ذلك ، بتخليتنا عن تخيل راوية يعرف كل شيء ، تحملنا التبعة فى وجوب حذف الوسطاء بين القارئ وبين ذاتيات شخصياتنا المعبرة عن وجهات نظرها ؛ ويراد بذلك إدخال هذا القارئ فى أنواع الوعى كما يدخل فى طاحونة ، بل يجب أن يطابق القارئ كل واحدة من هذه الذاتيات بالتتابع . وهكذا تعلمنا من « جيمس جويس » البحث عن نوع ثان من الواقعية : هو الواقعية الخام للذاتية بدون

(١) أى عن « سانت إكزوپيرى » و « مالرو » .

(٢) David Rousset كاتب فرنسى معاصر ، يعنى فى قصصه بتصوير القنومات الأساسية للمجتمع الحديث ، فى ظواهره الجديدة المحددة ، وفى مأساته التى يعيشها الإنسان الحديث وخاصة فى فترة الحرب الماضية ، ومن كتبه : « عالم المكرات » و « أيام موتنا » .

وساطة ولا مسافة ، مما يجبرنا إلى إقرار واقعية ثلاثة هي الواقعية الزمنية . فإذا نحن غمرنا القارئ ، دون وساطة ، في نوع من الشعور ، وإذا نحن أنكرنا عليه كل طريق للتخليق فوق هذا الشعور ؛ آنذاك لا بد من فرض زمن هذا الشعور عليه دون حذف لبعد من أبعاده . فإذا جمعت ستة أشهر في صحيفة ، فإن القارئ يثب خارج كتابي . وهذا المظهر الأخير للواقعية يثير صعوبات لم يصل إلى حلها واحد منا ، وربما تكون هي على الأخص غير قابلة للحل ، لأنه ليس ممكناً ولا مرجوياً تحديد جميع القصص بحكاية يوم واحد . وحتى لو سلمنا بذلك ، تبقى مسألة أخرى ، هي أن إشار تخصيص كتاب بأربع وعشرين ساعة بدلاً من ساعة واحدة ، أو بساعة بدلاً من دقيقة ، يستلزم تدخل المؤلف ، كما يستلزم اختياراً متعالياً . وآنذاك ، تجب تغطية هذا الاختيار بوسائل فنية محضة ، هي تأليف مظاهر خادعة ، وهي الكذب فنياً كي يكون المرء به صادقاً ، كما هو شأن الفن دائماً .

[١٢] من وجهة النظر هذه ، تكون الموضوعية المطلقة — أى الحكاية بضمير الغائب التي تقدم لنا الأشخاص بوساطة سلوكهم وأقوالهم ، بدون شرح ، وبدون جولات في حياتهم الباطنة ، مع الاحتفاظ بالنظام التاريخي الدقيق للأحداث — مساوية تمام المساواة للذاتية المطلقة . ويقيناً ، يمكن أن يزعم المرء — منطقياً — أن نتم ، على الأقل ، وعياً شاملاً ، هو وعي القارئ . ولكن في الحقيقة ، ينسى القارئ رؤية نفسه حينما يرى ، ويحتفظ القصة — بالنسبة له — ببراءة كبراءة غابة عذراء ، تنبت أشجارها بعيدة عن كل الأنظار .

[١٣] تساءلت أحياناً : لماذا كان الألمان يبقون علينا ، وهم الذين كانت لديهم مائة وسيلة لمعرفة أسماء أعضاء « لجنة الكتاب الوطنية » . وقد كنا ، بالنسبة لهم أيضاً ، محض مستهلكين . ولكن هذا التقدم في معاملتنا مذكور

القصد هنا : فانتشار صحفنا كان محدوداً جداً ؛ فلو أنهم قبضوا على « إوار »^(١) ؟ أو على « موريك » ، لكان ذلك أكثر شؤماً على سياسة التعاون المزعومة من خطر تركهما يهتمان بالحرية . وربما كان قد فضل رجال (الجستابو) تركيز جهودهم على القوات الخفية وعلى رجال المقاومة ، لأنهم كانوا يضيقون ذرعاً بما يأتي هؤلاء من أعمال هدم حقيقية أكثر من ضيقهم بسلبيتنا المجردة . ولا شك أنهم قبضوا على « جاك ديكور » وأعدموه رمياً بالرصاص ، ولكنه لم يكن — بعد — معروفاً في تلك الفترة .

[١٤] انظر ، على الأخص قصة : « أرض الرجال »^(٢) .

[١٥] مثل « همنجواي » ، مثلاً في قصته : « لمن تدق الأجراس ؟ »^(٣) .

[١٦] على أنه لا يصح أن نبالغ . فقد تحسن موقف الكاتب بعامه . ولكن هذا التحسن ، على الأخص ، وكما سنرى ، كان بوسائل خارجة عن نطاق الأدب (المذيع ودار الخيالة والصحافة) لم تكن لدى كاتب الماضي ، ومن لا يستطيع أو لا يريد اللجوء إلى هذه الوسائل ، عليه أن يمارس مهنة ثانية أو يعيش في الضيق : يقول « جوليان بلان » (مقالة عنوانها : شكايه كاتب ، في جريدة الكفاح Combat ، في ٢٧-٤-١٩٤٧) : « من أندر النادر أن أجد قهوة أشربها ، أو أن أجد من لفائف الدخان ما يكفيني . وغداً لن أضع زبداء على ما آكل من خبز ، والفوسفور الذي يعوزني يتكلف نفقات باهظة عند الصيدليين ... منذ عام ١٩٤٣ ، أجريت لي خمس عمليات خطيرة . وستجرى لي

(١) Paul Eluard (١٨٩٥-١٩٥٢) من أرق شعراء فراسا وأعظمهم ، بدأ سيربالياً ، ثم انفصل عن هذه الجماعة — وله دواوين شعر كثيرة ، منها : « الواجب والقلق » (١٩١٧) و « عاصمة الألم » (١٩٢٦) و « الحقيقة الباشرة » (١٩٣٢) و « الأيدي الحرة » (١٩٣٧) .

(٢) انظر هامش ص ٢٦٩ من هذا الكتاب .

(٣) هي قصة الكاتب « إرنست همنجواي » ، والقصة مترجمة إلى العربية .

عملية سادسة أخطر منها في هذه الأيام . ولأني كاتب ، لست ممن يحوزون امتيازات الضمان الاجتماعى . ولى امرأة وطفل ... ولا تذكرنى الحكومة بخير إلا لتطلب منى ضرائب فادحة على حقوق التافهة فى التأليف ... وعلى أن أبذل مساعى لتخفيض نفقات المستشفى ... وأين « جمعية رجال الأدب » و « صندوق ادخار الآداب » ؟ الجمعية الأولى تدعم مساعى ، أما الثانى فقد أهدى إلى فى الشهر الأخير أربعة آلاف فرنك ... لتمر بذلك عابرين .

[١٧] ولكن باستثناء « الكتاب » الكاثوليكين طبعاً . أما المزعمون كتاباً شيوعيين ، فسأحدث عنهم فيما بعد .

[١٨] لا أجد صعوبة فى قبول الوصف الماركسى للقلق « الوجودى » ، حين يعدونه ظاهرة عصرية وطبقية . وعندهم أن الوجودية — تشفى فى شكلها الحاضر — عن تحلل البرجوازية ، وأصلها برجوازى . ولكن إذا استطاع هذا التحلل كشف مظاهر الحال الإنسانية وجعل بعض أنواع العيان الميتافيزيقية ممكنة ، فلن يدل هذا على أن ذلك العيان وذلك الكشف من أوهام الوعى البرجوازى ، أو على أنهما من التصورات الأسطورية للموقف .

[١٩] إنما انضم العامل إلى الحزب الشيوعى تحت ضغط الظروف . فهو أقل استحقاقاً للريية ، لأن إمكانيات اختياره محصورة فى أضيق حدودها .

[٢٠] فى الأدب الشيوعى فى فرنسا لا أجد إلا كاتباً واحداً ذا وجهة صحيحة ، وليس من المصادفة أنه يكتب عن النباتات أو حصى الشيطان .

[٢١] قد حملوا الناس على قراءة « هوجو » ؛ وفى فترة أحدث ، نشروا أعمال « جيونو »^(١) الأدبية فى بعض القرى .

(١) Jean Giono من كتاب القصة والسرحة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٥ وفى بعض قصصه وصف لحياة الرعاة والحياة الفطرية والشعرية الجميلة ، وفى بعضها الآخر ضيق بالحياة المدنية ووصف مأساتها ، وبخاصة أيام الحرب . ومن قصصه : « الراية » (١٩٢٩) =

[٢٢] أستثنى محاولة «بريشو» ومعاصريه الخففة . وقد تحدثت عنها سابقاً .

[٢٣] هذا التناقض موجود في كل مكان ، وبخاصة في الصداقة

الشيوعية . فقد كان « نيزان » له كثير من الأصدقاء ؛ فأين هم ؟ إن الذين أحس نحوهم بحرارة الحب ينتمون إلى الحزب الشيوعي ، وهم الذين يشتدون في الحملة عليه . وأما الذين ظلوا أوفياء له فليسوا من الحزب . ذلك أن جماعة « ستالين » ، بما لها من سلطة الحرمان ، لا تزال تتدخل في الحب والصداقة ، في حين هما من علاقات شخص بشخص .

[٢٤] وفكرة الحرية ؟ إن أصناف النقد المذهلة التي يوجهونها للوجودية

تدل على أن القوم لم يعودوا يفهمون من الحرية شيئاً . أهذا خطؤهم ؟ هذا هو « حزب الحرية الجمهورى » ، ضد الديمقراطية ، وضد الاشتراكية ، يجند في أعضائه قدماء الفاشيين وقدماء الغلاة في التعاون مع العدو ، وقدماء أعضاء القوة المتعاونة مع الألمان من الحزب الاشتراكي الفرنسي ؛ وعلى الرغم من ذلك يسمى نفسه « حزب الحرية الجمهورى » . فإذا كنت ضده فأنت ، إذن ، ضد الحرية . ولكن الشيوعيين أيضاً يصرحون بأنهم في جانب الحرية ، ولسكنها الحرية كماهى عند «هيجل» ، أى افتراض الضرورة ؛ وكذلك السيرياليون الذين هم جبريون . قال لي يوماً شاب عديم الفطنة : بعد مسرحيتك : («الذباب» التي تحدثت فيها حديثاً لا عيب فيه عن حرية «أورسطس» ، خُنت — أنت — نفسك وخنثنا بكتابك : «الوجود والعدم» ، كما خنثنا بإخفاقك في تأسيس نزعة إنسانية جبرية ومادية) . قد فهمت ما أراد أن يقول : ذلك أن المادية تخلص الإنسان من أساطيره . فهى تحرير ،

= و «القطيع الكبير» في حرب ١٩١٤ — ١٩١٨ ، صدرت عام ١٩٣١ — و «جندى المدفعية فوق السطح» في حوادث الكوليرا عام ١٩٤٨ — ومسرحيته الرعوية : « نائب الحب » (١٩٣١) أى الزارع .

وهذا ما أريد ، ولكنها تحرير لأجل الاستعباد كل الاستعباد أيضاً . على أنه منذ عام ١٧٦٠ كان من المستعمرين الأمريكيين من دافعوا عن الرق باسم الحرية : فإذا أراد المستعمر المواطن الرائد أن يشتري شخصاً أسود ، أليس هو حراً ؟ وبعد أن يشتريه ، أليس حراً في استخدامه ؟ والحجة باقية ، ففي عام ١٩٤٧ ، يرفض مالك حوض السباحة قبول دخول قائد يهودى ، وبطل من أبطال الحرب . ويكتب القائد في الصحف يشكو . وتنشر الصحف احتجاجه ، ثم تعقب عليه : « عجيبة بلاد أمريكا . فصاحب الحوض كان حراً في رفض دخول يهودى فيه . ولكن اليهودى ، وهو من مواطنى الولايات المتحدة ، كان حراً في احتجاجه في الصحف . والصحف الحرة ، كما هو معلوم ، تذكر — دون تحيز — وجهتى النظر . وبعد ؛ فكل الأمريكيين أحرار » . والعائق الوحيد هو أن تستعمل كلمة « الحرية » مشتملة على هذه المعانى المختلفة كل الاختلاف — ومائة غيرها — دون اعتقاد بوجوب الإخبار سلفاً بالمعنى الذى يضيفونه عليها في كل حالة .

[٢٥] لأنها — شأنها شأن الروح — من نوع ما سميته في مكان آخر : « السكوية المسلوقة السكوية » [السكوية الجزأة] .

[٢٦] يبدو لى أن قصة « الطاعون » ^(١) التى ظهرت حديثاً لأليير كامو مثل طيب لهذه الحركة الموحدة التى تذيب — فى الوحدة العضوية لأسطورة واحدة — كثيراً من الموضوعات النقدية والبناءة .

(١) La Peste قصة أليير كامو (١٩١٣ — ١٩٦٠) ظهرت عام ١٩٤٧ ، وهى فى ظاهرها السطحي وصف رائج لمدينة أصيبت بالطاعون ، ووراء هذا الظاهر معان عميقة ، فيمكن أن تكون تصويراً لحياة الفرنسيين أيام احتلال الألمان لبلادهم ، وأعمق من هذا أن تكون رمزاً لموقف الإنسان فى المجتمعات الحديثة ، وهذا الموقف بدوره متعدد المعانى . وقد حولها مؤلفها إلى مسرحية بعنوان : « حالة الحصار » ، صدرت عام ١٩٤٨ .

فهرس

الصفحة	الموضوع
١-٥	مقدمة المترجم
١	مقدمة المؤلف
٣	الفصل الأول : ما الكتابة ؟
٣٩	تعليقات المؤلف على الفصل الأول
٤٥	الفصل الثاني : لماذا نكتب ؟
٧٩	تعليقات المؤلف على الفصل الثاني
٨٠	الفصل الثالث : لمن نكتب ؟
١٨٥	تعليقات المؤلف على الفصل الثالث
١٩٢	الفصل الرابع : موقف الكاتب عام ١٩٤٧
٣٢٨	تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

مكتبة الانجـلـو المـصـريـة
١٦٥ شارع محمد فريد بالقاهرة

٢٠

المطبعة العالمية ١٦ و ١٧ شارع ضريح سعد بالقاهرة

Bibliotheca Alexandrina



0362391